

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО
3/1976

Н.В.Воронов

Советская монументальная скульптура

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

Серия «Искусство», № 3, 1976 г.
Издается ежемесячно с 1967 г.

Н. В. Воронов

Советская монументальная скульптура

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ЗНАНИЕ»
Москва
1976

73
В75

Воронов Н. В.

В75 Советская монументальная скульптура. М., «Знание», 1976.

56 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 3. Издается ежемесячно с 1967 г.)

В брошюре рассматривается современная советская монументальная скульптура, ее специфика и особенности композиции, показываются новые художественные принципы ее связи с архитектурной средой, анализируются конкретные памятники, монументальные и мемориальные ансамбли.

80102 **73**

Содержание

Введение

Небольшая фигура Ленина полна страстной и упругой энергии. Жест его руки, показывающей вниз на покоренную воду, величествен и утвердителен. Этот памятник гению Революции раскрывает основной смысл его деятельности: Преобразователь, Созидатель Нового! И как прекрасно увязан этот памятник с водной стихией, с мощью бетона, перекрывшего реку, с возвышающимися рядом суровыми и могучими хребтами!

Горький был поражен, увидев этот памятник. «Впервые человек в пиджаке, отлитый из бронзы, действительно монументален и заставляет забыть о классической традиции скульптуры», — записал он. Героев в памятниках обычно представляют задрапированными в тогу или же в военных доспехах на мощных жеребцах. В памятнике же В. И. Ленину скульптора И. Шадра, установленном в 1927 г. недалеко от Тбилиси на Земо-Авчальской ГЭС близ древней Мцхеты, ничего этого нет. Произведение Шадра — одно из крупнейших достижений советской монументальной пластики — нового революционного искусства, начало которому было положено знаменитым декретом Совнаркома от 14 апреля 1918 г. «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции», подписанным Лениным. Декрет сопровождался списком лиц, которым должны были установить памятники. Предполагалось увековечить в металле и камне не только выдающихся революционеров прошлого, борцов за свободу, предводителей народных восстаний, но и деятелей мировой культуры, художников и поэтов, композиторов и ученых. В этом списке воочию раскрывается известное положение о том, что коммунистом можно стать лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество, и что именно освобожденный пролетариат, народ является наследником и обладателем, истинным ценителем и хранителем всех богатств культуры, созданных гениями человечества. Именно ему, народу, принадлежат искусство, достижения науки и культуры.

В осуществление плана «Монументальной пропаганды» еще в 1920-х годах на площадях Москвы, Петрограда и других городов было установлено много памятников, большей частью временных — Марксу, Энгельсу, Жоресу, Робеспьеру, Герцену,

Огареву, Степану Разину... Далеко не все они выдержали испытание временем — и не только из-за некачественности материалов, но и по своим художественным достоинствам. Многие памятники были сделаны под влиянием модных тогда кубо-футуристических течений в искусстве или же мало отличались по трактовке от привычных канонов классической традиции и не выражали пафоса Революции. По сути дела, в предвоенные годы только начала складываться оригинальная художественная школа советской монументальной скульптуры. Каковы же были искания скульпторов, что было характерно для этих первых десятилетий развития советской монументальной пластики?

Следует сразу же сказать, что далеко не все поиски предвоенных лет получили свое продолжение и развитие в дальнейшем. Некоторые направления не смогли доказать свою жизненность и в 1960—1970-х годах развитие пошло иными путями. Между тем для своего времени открытие этих направлений явилось этапным достижением.

Так, например, случилось с явлением, которое условно можно назвать «камерным монументализмом». В ходе социалистического преобразования России, проводимого под руководством Коммунистической партии, в быт городов и сел вошли новые интерьеры — помещения для собраний, заседаний партячеек, политической учебы и т. д. Сейчас практически каждое достаточно крупное учреждение или предприятие имеет свой клуб или зал заседаний. Но вначале, в 1920—1930-х годах, когда строительство клубов и Дворцов культуры было еще весьма ограниченным, для этих целей выделялась какая-либо большая комната, которая оформлялась плакатами, лозунгами, знаменами. Естественно, что сюда же хотелось поместить и скульптуру, своего рода «микропамятник». Торжественная обстановка требовала масштабных монументальных решений скульптуры. Вместе с тем небольшой, как правило, объем помещений подобных решений не допускал. В большинстве случаев создавались вещи станкового типа. Однако в этой области советская скульптура имеет и подлинные шедевры истинно монументального характера. К таким произведениям относятся, например, скульптура «Ленин — вождь», заключающая «Лениниану» Н. Андреева, «Булыжник — оружие пролетариата» И. Шадра, «Октябрь» А. Матвеева и некоторые другие работы. В дальнейшем отдельные вещи попали в более соответствующую архитектурно-природную среду, например, «Октябрь» А. Матвеева, что помогло впечатляющему раскрытию их особых достоинств, не всегда выявлявшихся в помещении. Создание подобных произведений было новой, необычной скульптурной задачей, ибо традиционным считалось выполнение станковых вещей для интерьеров и монументальных — для наружных пространств. Лишь при исполнении находящихся в некоторых церквах и соборах скульптурных надгробий допускалось использование обобщенных и аллегорических средств монументальной пластики. В советское же время эта традиция получила совсем иное осмысление. И хотя в дальнейшем создание произведе-



В. Мухина
Рабочий
и колхозница

ний такого «камерного монументализма» не нашло широкого распространения, по-видимому, именно оно помогло В. И. Мухиной прийти к важному теоретическому обобщению о природе монументализма. Ее мысль сводилась к тому, что монументализм — не приемы и не техника скульптуры, а особенности творческого восприятия художника, особенности пластического видения, выражающиеся в его произведениях. Это внутреннее качество таланта. Вместе с тем она подчеркивала и то, что «истинная монументальность немыслима без близости прогрессивным идеям».

Одним из выдающихся монументальных произведений 1930-х годов является памятник С. М. Кирову в Ленинграде работы Н. Томского. Здесь найдено счастливое сочетание точной портретности, жизненности, динамичности с высокой гражданственностью, с выражением большой свободы, окрыленности, широты и вместе с тем государственной мудрости. Перед нами портрет живого Кирова, такого, каким его знали многие ленинградцы. Но одновременно это и обобщенный образ государственного, партийного деятеля, человека новой эпохи, особого склада. Это типический образ нового человека, нового социального характера, сформировавшегося в эпоху строительства социализма.

Соединение конкретных черт реальной личности с обобщенными чертами нового социального типа людей, порожденного советской действительностью, в дальнейшем станет одной из важных особенностей советской монументальной пластики.

В 1930-е годы очень большое внимание уделялось переосмыслению вопросов синтеза скульптуры и архитектуры. Традиция оставила здесь вполне устоявшиеся правила, согласно которым скульптура являлась лишь украшающим дополнением зодчества.

Поддерживающие балконы и эркеры кариатиды и атланты, маскароны, скульптурные украшения порталов и наличников, скульптурные фризы — таковы были пути и возможности соединения скульптуры с искусством ваяния. Содружество же ведущих советских архитекторов с выдающимися скульпторами способствовало возникновению совершенно иных закономерностей синтеза архитектуры и скульптуры. Наиболее впечатляющим примером этого нового отношения является Советский павильон Международной выставки в Париже 1937 г. (арх. Б. Иофан) с венчающей его скульптурной группой В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница». Весь павильон поднимался протяженными горизонтальными уступами к центральному самому высокому объему, в котором был расположен вход. На нем, продолжая устремляющийся вперед и ввысь ритм горизонталей и вместе с тем останавливая его, была утверждена скульптурная группа с высоко поднятыми вверх серпом и молотом.

Произведение В. И. Мухиной, выполненное из листов нержавеющей стали на специальном каркасе, явилось новым словом, как в искусстве, так и в самой технике создания монументальных пластических произведений. Устремленные вперед, широко шагающие фигуры мужчины и жен-

щины символизировали победную поступь молодой страны, строящей новое общество. Об этой скульптурной группе — выдающемся достижении советского монументального искусства — много писали, и это избавляет нас от необходимости еще раз анализировать ее. Но обратим внимание на следующее.

Скульптура на Парижском павильоне получила вполне самостоятельное идейно-художественное значение. По замыслу Б. Иофана, скульптурная группа должна была лишь венчать, завершать здание, в натуре же она стала его доминантой, и сам павильон своими мощными горизонталями как бы лишь поддерживал стремительный полет скульптурной группы. Однако здесь сочетание архитектуры и скульптуры было достаточно органичным и целостным.

Дальнейшие шаги в развитии этого направления привели к явным неудачам.

Поднимающееся уступами здание Дворца Советов по проекту того же Б. Иофана выглядело уже просто огромным цоколем или постаментом под гигантской статуей Ленина, которая должна была на нем выситься и, кстати сказать, в московском климате была бы скрыта туманом и облаками чуть ли не 200 дней в году. В памятнике Советским воинам в Трептов-парке в Берлине (арх. Я. Белопольский, скульптор Е. Вучетич) мавзолей с прахом воинов совершенно не воспринимается как самостоятельное и достаточно идейно важное сооружение — он смотрится лишь пьедесталом для фигуры Воина с ребенком, попирающего разрубленную фашистскую свастику.

Подобные решения были, по сути дела, «синтезом наоборот»: если раньше пластические элементы лишь украшали здание, то теперь они стали в нем главенствовать, а само сооружение превратилось в некую второстепенную деталь гигантского памятника.

Кроме того, была сделана попытка распространить тот же опыт на более рядовые жилые здания, украсив их отдельно стоящими скульптурами и скульптурными группами нефункционального характера, то есть не поддерживающими какие-либо балконы или карнизы. Так появились скульптурные группы на новых домах в начале улицы Горького в Москве, на новом здании Библиотеки им. Ленина, в послевоенные годы — на жилом высотном доме на пл. Восстания и в других местах. Большинство горожан даже не замечают этих скульптурных украшений. В. И. Мухина с грустью называла их «населением» на домах, которое никто не видит.

Таким образом, и здесь, когда скульптуру попробовали освободить от несения конструктивных функций в здании, оставив за ней роль украшения, венчающего сооружение или его отдельные части, она как-то растворилась в архитектурной среде, превратилась в некий декоративный придаток, по сути дела, лишенный смысла, не останавливающий на себе внимания.

Следует сказать, что в послевоенные годы и в городском памятнике стала все более сильно проявляться классическая традиция, от которой скульпторы пытались решительно уйти в первые годы Советской власти.

Появился ряд памятников (например, Грибоедову А. Мануйлова, Репину М. Манизера и др.), в которых совершенно не отражено время их создания, а сами они представляют собой устоявшийся канон XVIII—XIX вв., перенесенный в наше время и в условия совсем другой архитектурной ситуации. Поэтому, кстати сказать, большинство их устанавливалось на бульварах или в парках, где их образная несвязанность с окружающей архитектурой не столь бросалась в глаза, ибо тот канон, которому они следовали, утвердился как раз в период господства в городской среде невысоких особняков и небольшого количества 4—5-этажных «доходных» домов, сдаваемых в наем.

Итак, к началу дальнейшего закономерного этапа развития советской монументальной пластики, падающего на 1960—1970-е годы, она накопила ряд выдающихся достижений (памятник Ленину в ЗАГЭС, памятник Кирову в Ленинграде, «Рабочий и колхозница» В. Мухиной и др.), но вместе с тем отдельные ее направления как бы испытывали своего рода застой. Проблем больше было поставленных, чем решенных. Продуманной и обоснованной концепции городского памятника, корреспондирующего с новой архитектурой, не существовало, вопросы синтеза скульптуры и архитектуры не находили удовлетворительных решений. Настоятельно заявляла о себе проблема необходимости более емкого идейно-образного содержания монументальной пластики, ибо сама окружающая историческая действительность, масштабность происходящих событий требовали для своего отражения в монументальном искусстве не одних лишь конкретных памятников, но и других идейно-образных форм. Все это и явилось объективными предпосылками поиска новых путей в монументальной пластике и звало к закономерному обновлению ее языка и расширению образных возможностей.

Монументальная скульптура 1960-х — начала 1970-х годов

В 1960-е годы значительно расширилось количество видов монументальной скульптуры. Раньше это были в основном городские памятники, фигуры, венчающие здания и рельефы на зданиях, декоративная скульптура. В послевоенное время, и особенно в 1960-х годах, получили широкое распространение мемориальные комплексы («Мамаев курган» в Волгограде, мемориалы Саласпилса, Хатыни, Сардарабада и ряд других). Наряду с памятниками в их каноническом решении («постамент — фигура») в качестве памятников стали применяться стелы, рельефы, архитектурные формы и даже реальные предметы и их воспроизведения. Кроме того, гораздо чаще стали воздвигаться памятники-символы, монументы, как в виде фигур, так и архитектурного плана (обелиски, пилоны, арки и т. д.).

В советском монументальном искусстве наиболее распространены памятники, а также аллегорические и символические монументы, олицетво-

ряющие Народ, Рабочий класс, Советскую Армию или же представителей различных профессий, родов оружия и т. д. Именно в этих, хотя еще немногочисленных, памятниках проявляется марксистское понимание роли личности и масс в истории. Отношение к народу как к творцу истории выступает в такого рода монументальных произведениях особенно впечатляюще.

В 60-х годах особенно часто стали появляться памятники и скульптурные композиции, посвященные явлениям и событиям. Монументы, олицетворяющие Родину, страну или ее определенную историко-географическую часть, Победу, Материнство, Свободу, воссоединение народов, основание города и т. д. Такого рода памятники, безусловно, не являются чем-либо принципиально новым в мировой практике. Достаточно вспомнить Римскую Волчицу, Памятник 1000-летия России, Статую Свободы, Разрушенный Роттердам, «Победу» на горе Геллерт и десятки других подобных же произведений во многих странах мира. Но именно в советском монументальном искусстве в 60-е годы они получили широкое распространение.

Естественно, что поскольку мы имеем дело с искусством скульптуры, где почти безраздельно господствуют многовековые традиции изображения человеческого тела, эти отвлеченные понятия и образы обычно выступают в виде мужских и чаще женских фигур. Но важно, что по сути своей они являются памятниками не людям или их группам, а событиям, явлениям, понятиям.

Серьезно изменилась общая концепция городского памятника. Раньше он состоял обычно из бронзовой фигуры или конной статуи, водруженной на гранитный постамент, при этом высота фигуры была несколько меньше, чем высота постамента. Нередко в общую композицию входила еще невысокая ограда из тумб с цепями или же низкие широкие ступени, подводящие к постаменту. Таким образом, непосредственно около памятника создавалось еще небольшое микропространство, как бы ограждающее его от прямого общения со зрителями. По периметру постамента обычно укреплялись бронзовые или чугунные доски с рельефами или надписями. Рельефы более детально рассказывали о жизни и деятельности увековеченного героя.

Эта привычная схема в России начала нарушаться еще в предреволюционных работах П. Трубецкого и Н. Андреева (памятник Александру III, памятник Гоголю), а в 1920-х годах появление таких неканонических решений, как памятник Островскому Андреева, обелиск со статуей Свободы Осипова-Андреева, многочисленных вре́менных памятников скульпторов Мухиной, Синайского, Чайкова и других, серьезно поколебали установившийся канон. Однако эти новые предложения были достаточно разрозненными, и в них еще не было определенной системы.

Изменения же в художественной структуре памятников, произошедшие в 1960—1970-х годах, можно смело определить как формирование новой концепции городского монумента. Эта концепция тоже еще не отстоялась окончательно и не закреплена ни в каких теоретических тру-

дах или исследованиях. Имеется лишь ряд интересных наблюдений над особенностями новой складывающейся структуры городского монумента.

Наиболее существенной особенностью этой концепции представляется ее не канонический, динамичный характер. Эта подвижность сегодняшней монументальной пластики, выдвигающая на первый план авторское видение, авторское отношение к решению той или иной содержательной, образной, формальной задачи.

Наиболее заметными являются композиционные, пропорциональные и масштабные изменения, а также существенный пересмотр взгляда на синтез скульптуры и архитектуры в городском памятнике. Кроме того можно сказать о стремлении приблизить искусство к человеку, создать памятник не «над людьми», а среди людей. Отсюда — резкое снижение высоты постамента, а иногда и полный отказ от него. Скульптура непосредственно входит в окружающую среду. Она резко приближается к человеку. И в этом есть известная опасность. Если скульптура будет недостаточно обобщена, излишне натуралистична, она превратится в муляж, не будет восприниматься как искусство, а тем более как памятник. Поэтому «приближение» скульптуры к среде и к зрителю требует поиска новой реалистической условности. Эстетические требования к скульптуре, как прежде всего к произведению искусства, а не только как к воспроизведению действительности, значительно возрастают. Скульптура без постамента должна особенно ощутимо «держать дистанцию» по отношению к зрителю, то есть организовывать некоторое «эстетическое поле», некоторое по законам искусства созданное пространство, с тем чтобы у нормально эстетически воспитанного зрителя она не вызывала реакции, подобной описанной в одной из пародий Архангельского по отношению к памятнику Пушкину: «разрешите по плечу похлопать. Вы, да я, мы оба, значит...» и т. д.

Но сохраняя эту дистанцию, памятник без постамента должен оставаться памятником не над людьми, а среди людей — именно в этом его смысл и значение. Однако установленный «среди людей», он по своему художественному строю должен быть, как говорится, «чуточку выше», то есть не опускаться до уровня случайного прохожего, а сохранять функции эстетического и нравственного образца. Только в этом случае его новые композиционные решения явятся оправданными.

Другая особенность памятников 1960—1970-х годов выражается как бы в обратном явлении — в процессе повышенной монументализации и символизации скульптуры. Это часто требует буквального поднятия фигуры-символа или предмета-символа на значительно бо́льшую высоту, чем это предусматривалось традиционными решениями. Памятник-символ, олицетворяющий такие понятия, как Родина, Победа, Мир и т. д., действительно возносится над людьми, ибо подобные понятия выше наших личных забот и интересов, значительнее окружающей нас повседневности. Естественно, что и при художественном воспроизведении здесь требуется оправданное «возвышение» сим-



Л. Кербель.
Памятник
К. Марксу
в Москве

волов-изображений, соответствующих этим понятиям, над общей архитектурно-природной средой или своеобразная «монолитизация» их, то есть выполнение их как своего рода одноформного целостного монолита, лишь верхняя часть которого обрабатывается в виде определенного изображения. Понятно, что все это ведет к поискам новых архитектурных и композиционных решений памятников.

В этих случаях перед скульпторами также встают достаточно сложные задачи, среди которых главной, по-видимому, надо считать задачу нахождения соответствующего масштаба. Неудача некоторых наших мемориальных комплексов и памятников — именно в немасштабности их по отношению к человеку. Зритель должен ощущать, что самая высокая и общая идея, самый героический и отрешенный от личных интересов подвиг есть, тем не менее, человеческая идея и человеческий подвиг, а не чистая абстракция и не подавляющее человека деяние. Поэтому масштаб памятника при его ближнем и дальнем восприятии должен быть соразмерным с человеком. Не чистая информация об идее или явлении и тем более не подавление или устрашение человека, а нравственное и эстетическое воспитание личности остаются главной задачей монументальной скульптуры, какая бы архитектурная концепция ни была в ней заложена. Большая символизация скульптуры требует иного отношения к общей архитектурно-пространственной композиции.

Еще одно часто встречающееся явление — объединение в памятниках фигуры с предметами или символами. Нередко наблюдается объединение круглой скульптуры или высокого рельефа с архитектурными элементами — стелами, обелисками и неканонизированными архитектурными объемами. Сюда же иногда включаются надписи, знаковые элементы, низкий рельеф или даже своего рода каменная графика, а кроме того, негасимое пламя, водный источник и т. д. Архитектура перестает играть роль только постамента, и архитектурная композиция становится ведущей в памятнике. Более того, скульптура иногда вовсе исчезает из монумента и остается одна лишь архитектурная композиция из различных изобразительных и неизобразительных элементов, приобретающих глубокий символический смысл и образность. Например, разорванная арка в таких случаях символизирует прорыв блокады или окружения, наклоненный пилон — траур и горе и т. д. Скульптура в подобных композициях уже начинает играть подсобную роль — она расшифровывает, конкретизирует общий смысл сооружения, помогает архитектуре.

Естественно, что появление таких принципиально новых по образному решению монументов способствовало коренному пересмотру роли архитектурного начала в монументальном искусстве, породило новые архитектурные концепции монумента.

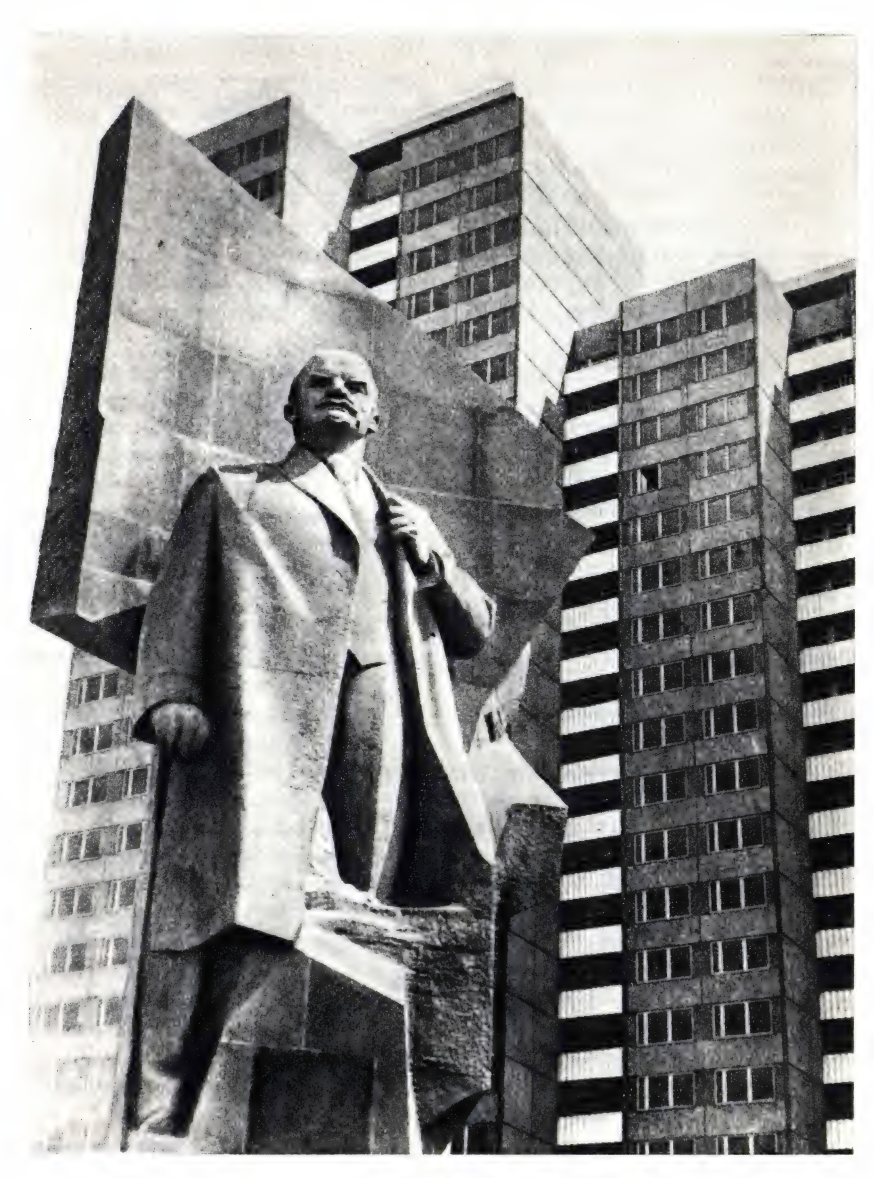
На обновление этих концепций оказали существенное влияние и процессы, происходящие в самом монументальном искусстве. Несколько схематично, но вполне обоснованно монументальную скульптуру можно раз-

делить на две большие группы произведений — единичный монумент и комплекс, мемориал. Большинство комплексов-мемориалов в нашей стране были созданы как раз в 1960-е годы, и их влияние на концепцию единичного монумента оказалось очень сильным. Под воздействием мемориала происходит переосмысление пространственной организации монумента — архитектурная часть в виде стелы нередко отделяется от фигуры или воздвигается несколько фигур, сюжетно и пластически объединенных между собой, но не представляющих единую слитную группу: объединение их смысловое и пространственное, а не физическое. Городские и даже некоторые сельские монументы и памятники, воздвигнутые в 1960-х — начале 1970-х годов, представляют собой как бы микрокомплексы, микроансамбли, включающие в себя круглую скульптуру, архитектурный элемент (стелу, обелиск, арку и т. д.), рельеф, зеленый партер, водный источник и т. д. В отличие от прежнего, условно говоря, «объемного синтеза», когда скульптура объединялась с архитектурной частью, рельефами и т. д. в одном целостном объеме, в одном сооружении (как, например, в Советском павильоне на Парижской выставке 1937 г.), теперь архитектура и скульптура объединяются пространственно по ансамблевому принципу, оставаясь каждое самостоятельным законченным художественным организмом и, вместе с тем в совокупности своей образующие целостную художественную систему.

В конечном итоге все это есть не только переосмысление архитектурных начал монументального искусства, но процесс более широкий и значимый — поиски нового понимания синтеза искусств, нового художественного объединения различных видов искусства, в котором сейчас явно видны два начала, два пути. С одной стороны, то художественное пространственное объединение целостных элементов, о котором сказано выше, а с другой — сращивание, проникновение друг в друга различных искусств, еще недавно разъединенных непереступаемыми границами. Уже имеются примеры объединения скульптуры с мозаикой, с росписью, а мозаики — с рельефом, с чеканкой и т. д., причем все это в рамках одного целостного произведения, которое невозможно расчленить на отдельные части, например, мозаику и рельеф. Теперь мозаика уложена по рельефу, витраж становится рельефным и объемным и т. д.

В этом сказывается и влияние скульптуры на другие области монументального искусства, в частности на монументальную живопись. Но в основе этих влияний, в основе того, что мозаика, например, начала воспринимать эти веяния именно сейчас, хотя она уже тысячелетия развивается рядом с круглой скульптурой и рельефом, как бы не замечая их, лежит общий процесс поиска новой синтетичности искусства, захватившей и скульпторов, и живописцев-монументалистов.

Усиление архитектурного начала и значения общего композиционно-планировочного замысла, повышение роли предметных и архитектурных элементов, стремление к синтетичности решения привело к усилению де-



Н. Томский.
Памятник
В. И. Ленину
в Берлине

коративности монументальных произведений.

На общее повышение декоративности влияют многие художественные составляющие современной пластики. Нередко основную нагрузку декоративности несет материал, когда монумент создается, например, из нержавеющей стали, алюминия, белого гранита или же состоит из соединения материалов подчеркнуто различной фактуры и цвета. Иногда особенно декоративной бывает общая форма, силуэт, поза фигуры, ее жест, какой-либо атрибут в руках у фигуры и т. д. Поскольку каждый памятник теперь неожидан для зрителя, это резко повышает его декоративное звучание в городской или сельской среде, ибо одним из главных средств достижения декоративности в наше время является контраст, а монументальная пластика в 1960-е годы в большинстве случаев эстетически компануется со средой в основном по принципу контраста.

Таким образом, можно констатировать, что благодаря усилению архитектурного и декоративного начал, изменяется, обогащается композиционный язык современного монументального искусства. Он становится шире, образнее, выразительнее. Наряду с этим происходит обогащение и расширение возможностей чисто пластического языка и скульптурной части монументов — появляются непривычные для памятников, но нередко очень жизненные жесты, повороты фигур, ракурсы, движения. Это касается и поз — наряду с типичными для скульптуры изображениями человека стоя или сидя, появляются лежащие, падающие, бегущие и даже ползущие фигуры. Это нередкая теперь необычность поз является не единичным исключением, а своего рода правилом.

Как и в ряде других случаев, развитие разнообразия поз, жестов, движений и т. д. идет в двух противоположных направлениях. С одной стороны, получают распространение очень сдержанные, совершенно лишенные внешнего пафоса позы и жесты. Но это происходит не от бедности пластического языка, а от концентрации внимания на внутреннем состоянии изображенного героя. Сдержанность жеста говорит о внутренней собранности, немногословности, воле, иногда — о погруженности в себя.

С другой стороны, распространяется широкий, обращенный на зрителя, несколько даже преувеличенно театрализованный жест и общее как бы барочное построение фигуры. Но и в этом случае жесты и движения часто бывают подчеркнуто современны, техничны, нередко напоминая новые искания современных балетмейстеров. Фигуры приобретают некую архитектурную построенность, нарочито изгоняется плавность и округлость жеста.

Обратим внимание и еще на одно очень распространенное в современном монументальном искусстве явление — объединение скульптуры с различными стихиями, более всего — с огнем и водой. Содержательно подобные архитектурно-скульптурные композиции носят различный характер. Огонь символизирует главным образом память о погибших героях. Значение воды разнообразнее: это может быть Траур, Покой,

Тишина, Жизнь, Исток реки и т. д. Традиция монументальной пластики, включающей в свою композицию воду, оставила нам, собственно, лишь один их классический тип — фонтаны. Скульптура в фонтанах играла, как правило, лишь второстепенную декоративную роль, примерно такую же, как кариатиды на здании. Теперь же, особенно в южных городах, появились многочисленные скульптурно оформленные источники, часто представляющие собой одновременно въезды в город памятники. Архитектурно и скульптурно оформленные источники, фонтаны, каскады посвящены памяти погибших в Великую Отечественную войну воинов, памяти жертв геноцида, памяти погибших моряков и т. д. Наконец, кроме фонтанов, появилась и скульптура, образно связанная с водной гладью, с бассейнами, с искусственными и естественными водоемами.

Соединение скульптуры с огнем или водой часто требует совершенно нового архитектурного решения. Появляются композиции, в которых человеческая фигура или же архитектурная стела, обелиск и т. д. играют основную, главную, а отнюдь не декоративно-служебную роль. Вспомним хотя бы работы Б. Свинина в городе Навои.

Конечно, все перечисленные качества, характеризующие в своей совокупности новую концепцию монументальной пластики 1960—1970-х годов, встречаются отнюдь не в каждом произведении монументального искусства. Это скорее констатация выявившихся тенденций, черты, присущие наиболее интересным, значительным, новаторским работам. Вместе с тем ряд скульпторов работает в традиционной манере, развивая свое творчество в русле устоявшихся канонов. Подобная позиция, если она зиждется на достаточно продуманных творческих принципах, может вызвать только уважение, ибо она достаточно последовательна. Значительно менее перспективна и даже, по-видимому, опасна для развития монументального искусства в целом, промежуточная, эклектичная позиция, формально использующая ряд достижений новой пластики, в частности превалирование архитектурного начала, и сочетающая это с натурализмом жестов, с дотошным воспроизведением аксессуаров, деталей одежды, малозначительных особенностей лиц и рук и т. д. Все это ведет лишь к дискредитации новых поисков в монументальном искусстве, потому что получаемые результаты, как правило, бывают художественно несостоятельными.

И здесь мы подходим к основному вопросу, определяющему значимость и ценность новой концепции монументальной скульптуры. Все те ее особенности, о которых мы только что говорили, направлены к одной цели — к повышению содержательности, а значит, и действенности монументальной пластики.

Богаче становится эмоциональное содержание монументального искусства в целом: кроме столь привычного призыва и утверждения, сюда проникает раздумье, ожидание, горе, радость, надежда и т. д. Появляется эмоциональная неодноплановость у каждого отдельного произ-

ведения. Оно становится внутренне богаче, шире по диапазону чувств. Особенно это сказалось в наиболее удачных воспроизведениях образов вождей рабочего класса, где теперь наряду с утвердительностью, призывностью, государственной мудростью видим порывистость, задумчивость, внимательность, иногда даже как бы усталость или ласковость, то есть черты подлинной человечности.

Стремление к содержательной многоплановости, к эмоциональной неоднозначности, действенности монументального искусства и порождает в конечном счете новые композиционные поиски, усиление архитектурного и декоративного начал, стремление к повышенной выразительности, к многообразным связям со средой, с архитектурными объемами, с зеленью, водой и т. д. В противном случае формальные поиски становятся, по сути дела, формалистическими, выхолощенными, пустыми.

Конечно, развитие монументальной скульптуры в 1960—1970-х годах не всегда шло гладко. Но прогрессивный характер ведущих тенденций этого развития вряд ли может быть поставлен под сомнение. А теперь познакомимся с конкретными проявлениями этих тенденций.

Мемориальные комплексы

В обновлении монументальной пластики в 1960—1970-е годы важную роль сыграли мемориальные комплексы. Именно они явились ответом на требование общества отразить в искусстве величественность и масштабность деяний советского человека и прежде всего его беспримерные подвиги в суровые годы Великой Отечественной войны. Часть таких комплексов связана с местами массовых захоронений советских воинов или жертв блокады (например, Пискаревское кладбище в Ленинграде), другие воздвигнуты на месте фашистских лагерей смерти (Саласпилс), на месте сожженных сел и деревень (Хатынь, Пирчюпис) и, наконец, на месте боев или же просто в память тех или иных событий (комплекс на Мамаевом кургане в Волгограде, комплекс «Егерн» в Ереване, мемориал «Защитникам Кавказа» и др.).

Их художественные решения также различны. Иногда авторы используют только скульптурные средства, иногда скульптурные и архитектурные, в редких случаях — только архитектурные. Различно и отношение к реликтам: в одних случаях — только могилы, обгоревшие остовы домов, опаленные доты, землянки, окопы, бараки узников сохраняются в мемориалах, в других — дается их воспроизведение; наконец, некоторые авторы оперируют только художественными средствами, не прибегая к помощи реалий.

Уже эти предварительные замечания говорят об исключительной широте и разнообразии мемориалов с точки зрения использования художественных средств. Но это еще далеко не полный их перечень. Познакомимся подробнее с несколькими мемориалами, что даст возможность



Г. Иокубонис.
Памятник
В. И. Ленину
в Москве

более конкретно представить себе их особенности.

Наиболее известен у нас Волгоградский комплекс на Мамаевом кургане (скульпторы Е. Вучетич, В. Матросов, А. Новиков, А. Тюренков, архитекторы Я. Белопольский, В. Демин). Он состоит из нескольких скульптурных и архитектурных элементов. Вначале идет горельеф «Память поколений» и фигура воина «Стоять насмерть!». Затем, фланкируя широкую лестницу, стоят две стены-руины — пожалуй, наиболее выразительная часть ансамбля. Стены как бы изрешечены снарядами и осколками, обожжены огнем. И из бетона и кирпича возникают на них рельефные образы защитников Сталинграда. Впервые подобный прием был использован на знаменитой Стене Коммунаров в Париже, около которой были расстреляны последние защитники Коммуны. Каменные выбоины и следы от пуль были превращены позднее скульпторами в рельефные изображения погибших героев. Это как бы легкое прикосновение искусства к реально сохранившемуся памятнику, словно высветившее сцену гибели коммунаров, производит неотразимое впечатление.

В Волгоградском ансамбле скульптурное решение руин гораздо богаче и пластически развитее. Однако сознание того, что это не подлинные, а специально воссозданные руины, решенные как своего рода тематические скульптурные панно (левая стена посвящена клятве воинов — защитников волжской твердыни, правая рассказывает о выполнении клятвы, о подвигах, совершенных на этой земле), несколько изменяет общее впечатление. Далее идет площадь Героев с обширным водным бассейном («Озеро слез»), по краям которого установлено шесть скульптурных групп, символизирующих подвиги советских воинов. Затем зрители входят в круглый зал Воинской славы, где по стенам на 34 мозаичных знаменах помещено 7200 фамилий советских воинов, погибших в Сталинградской битве. Звучит тихая печальная музыка. Это «Грезы» Шумана. В центре зала возвышается беломраморная рука, держащая факел с Вечным огнем.

Из зала Воинской славы зритель выходит на площадь Скорби к братским могилам, над которыми воздвигнут насыпной холм, увенчанный 52-метровой фигурой Матери-Родины с мечом в руках. В формировании зрительного восприятия участвуют также транслируемые по радио мрачные размеренные аккорды песни первых лет войны «Вставай, страна огромная!» и голос Юрия Левитана, читающего фронтовые сводки и приказы Верховного Главнокомандующего.

Таким образом, в данном ансамбле введен в действие целый комплекс как художественных (изобразительных и неизобразительных), так и нехудожественных, но эмоционально очень сильно воздействующих средств (вода, огонь, голос диктора). Соответствующими перепадами высот отдельных элементов сооружения наряду с общей торжественно-траурной обстановкой задается замедленный ритм движения и восприятия, что также содействует глубине впечатления. Архитектурные формы перемежаются со скульптурными, имеющими

большей частью очень крупные размеры, долженствующие подчеркнуть величие ратных подвигов советских солдат.

В ряде других мемориальных комплексов их авторы пошли на разумное и экономное ограничение художественных средств, придающее ансамблям своего рода эстетическую чистоту и повышенную выразительность. Так, например, создатели мемориального комплекса на месте лагеря смерти в Саласпилсе (скульпторы Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скарайнис, архитекторы Г. Асарис, О. Закаменный, О. Остенберг, И. Страутманис) сохранили в неприкосновенности ряды сосен, посаженных узниками, замощенную их руками дорогу, по которой люди шли на смерть, и вырытое пленниками озеро. На огромной же площади, где был ранее лагерь, уничтоженный отступающими фашистами, установлены четыре большие скульптурные композиции: «Униженная», «Мать», «Протест» («Солидарность», «Клятва», «Рот-Фронт») и «Несломленный». Скульптуры выполнены в грубом бетоне в рубленных, обобщенных формах. Перед этим ансамблем находится мощная стена с проходом-щелью и надписью «За этой стеной стонет земля»... Здесь так же погребально и вместе с тем неотвязно, будя людскую память, мерно звучит колокол-метроном. Саласпилс — памятник скорби, страданий. Но вместе с тем это и памятник Человеку, его несокрушимой воле, его несломленному духу.

Если Саласпилс концентрированно воздействует на зрителя главным образом своими скульптурными формами, то в армянском мемориале «Егерн» превалируют формы архитектурные. «Егерн» (архитекторы А. Тарханян, С. Калашян, художник О. Хачатрян) — памятник армянам — жертвам геноцида, погибшим в 1915 г. Он состоит из трех основных частей — стены большой протяженности с повторяющимся рельефным изображением, своего рода Стены плача, тонкой и высокой иглы-пирамиды и, наконец, нескольких наклоненных над вечным огнем пилонов, образующих над ним нечто вроде усеченного конуса... Господствуя над Ереваном — одним из древнейших городов мира, — «Егерн» своей устремленной вверх иглой-пирамидой образно говорит о возрождении армянской нации, о восстановлении ее государственности, о расцвете науки и культуры.

Секрет воздействия архитектурных памятников, как и вообще неизобразительных объемных композиций, — в пробуждении активности зрителя, в предоставлении ему значительной свободы в поисках ассоциаций и оттенков настроения. Архитектурная форма дает лишь основной мощный толчок сознанию, лишь общий тон эмоций. Так, склоненные пилоны «Егерна» говорят о трауре, горести, вечной памяти и т. д., но каждый волен этот общий тон оркестровать своими личными переживаниями, воспринимать его как общую трагедию, пережитую народом, или как личный траур по отцу, деду и т. д. В отличие от живой речи, изобразительный язык не нуждается в переводе, он универсален. Язык же архитектурных форм, хотя он, может быть, семиотически и беднее изобразительного, тем не менее обладает еще большей



Н. Томский.
Памятник
С. М. Кирову
в Ленинграде

универсальностью, его информативность богаче, избыточнее. Недаром архитектуру называют застывшей музыкой.

Итак, мы познакомились с тремя мемориалами. Первый из них — Волгоградский — мощно воздействует на зрителя целым ансамблем скульптурных и архитектурных форм, в помощь которым привлечены также природные стихии — вода и огонь, человеческий голос, песни и марши военных лет, прозрачно-неземные, печально-торжественные женские хоры Шумана. Саласпилсский мемориал воздействует в основном скульптурными формами, удачно сочетаемыми с природными реликтами и подлинными памятниками труда заключенных («Дорога страданий»), а также с кустами пламенеющего и колючего шиповника, посаженного прямоугольниками на месте прежних бараков. В эту среду, рассказывающую о страданиях людей, введен немолчный звук метронома.

Наконец, «Егерн» решен почти исключительно архитектурными средствами, музыка Комитаса, раздающаяся как бы из-под земли, вместе с пламенем Вечного огня взлетает вверх, словно души загубленных людей. Таким образом, каждый из мемориальных комплексов являет свой пример очень продуманно и мощно воздействующего синтеза искусств, специального построения эмоциональной среды, создания особой атмосферы, соответствующей теме и назначению ансамбля...

Дав нашей скульптуре ряд превосходных примеров комплексных синтетических построений и оказав тем самым на нее сильное оплодотворяющее воздействие, мемориальные ансамбли, однако, решили лишь одну, хотя и очень существенную проблему построения произведений, условно говоря, «внутреннего», замкнутого на себя синтеза. Действительно, если мы вспомним наряду с перечисленными и другие известные мемориалы — Хатынь, Пискаревское кладбище в Ленинграде, Сардарабадский комплекс в Армении, Брестскую крепость, Пирчюпис, мемориал «Героям-защитникам Кавказа», Кукийское кладбище в Тбилиси и ряд других, — то заметим, что все они представляют собой некие замкнутые скульптурно-архитектурные сооружения, находящиеся большей частью вдали от городов или на их окраинах. И дело тут не только в том, что многие события минувшей войны или важные сражения произошли не в больших городах. Ведь даже Волгоградский комплекс, по сути дела, отделен от города и представляет собой обособленную зону, не связанную с окружающими зданиями, заводами, жилыми домами. Поэтому вопрос о сочетании скульптурного произведения, памятника с существующей городской средой и тем более со средой городов-новостроек или новых районов в старых городах остается открытым. Ведь достижение такого синтеза, направленного, так сказать, «вовне», на городскую среду — дело далеко не простое. В последующих главах мы увидим, как решалась эта проблема городскими памятниками и монументами.

Монументы и памятники-символы

Практически четкой границы между памятниками и монументом, с одной стороны, и монументом и монументальным ансамблем, с другой, не существует. Обычно под памятником подразумевают скульптурное (реже скульптурно-архитектурное) произведение, посвященное конкретному лицу, а под монументом — произведение более широкого общественного звучания, устанавливаемое в честь каких-либо событий или явлений и отражающее их в особо величественных, значительных формах. Если же этих форм много и они эстетически взаимосвязаны, то их уже именуют монументальным ансамблем. Однако это достаточно ясное членение тем не менее условно и не всегда совпадает с реальной и уже устоявшейся языковой практикой. Мы, например, говорим и пишем «Памятник 1000-летия России», хотя по масштабу заключенной в нем идеи и по своей многофигурной композиции он должен бы считаться монументом. Ансамбль в честь Советской Армии-освободительницы, сооруженный в Трептов-парке в Берлине, обычно называют монументом, а не комплексом и не ансамблем. Таким образом, некоторые исторически закрепившиеся в языке наименования часто противоречат научной классификации. И все же мы будем стараться исходить из этой классификации и придерживаться тех определений, которые даны выше.

1960—1970-е годы в искусстве монументальной скульптуры характерны значительным увеличением числа монументов, то есть особо значимых памятников, памятников-идей, обобщенно выражающих какие-либо важные явления или понятия, такие, как Победа, Родина, Завоевание Космоса, Материнство, Дружба народов и т. д. Познакомимся с некоторыми из них.

Над древним Тбилиси возвышается серебристая 20-метровая женщина с мечом и чашей. Это — «Картлис Деда» — «Мать-Грузия». Она вначале была задумана как «Мать города» и выполнена из легких досок на каркасе. Но уже ко времени своего перевода в металл (1963 г.) она воспринималась как символ всей грузинской земли. Это было произведение тогда еще очень молодого скульптора Элгуджи Амашукели. И вместе с тем это было одно из первых послевоенных произведений, посвященных обобщенной идее, понятию Родины.

Мать-Грузия стоит высоко над городом и, слегка наклонив голову, словно смотрит на Тбилиси. В левой руке ее — в той, что ближе к сердцу — чаша с вином: для друзей, в правой — меч: для врагов. Образ женщины, сохраняя реальные черты, подчеркнуто условен.

Как бы замкнутая в себе, Мать-Грузия связана с внешним миром лишь легким наклоном головы. Это характерный для Амашукели прием — его произведения в целом обычно построены по канонам замкнутой композиции, и в то же время один какой-нибудь жест идет от приема «открытой» композиции, направленной на зрителя.

Все наиболее выразительные элементы, формирующие образ, сосредоточены в верхней трети объема статуи — лицо, чаша, меч, грудь, рельефные складки одежды. Низ почти не разработан. Но мы видим статую обычно как раз снизу, и кажется, что она словно вырастает из пышной южной природы. При взгляде снизу основание статуи зрительно сокращается и ведет наш взгляд вверх, где он как раз задерживается на главных для создания образа деталях.

Мать-Грузия вырастает из земли, и в то же время она предельно отчуждена от земли своими точно очерченными формами, своим материалом, своими атрибутами. Связь со средой здесь строится по контрасту. Металл контрастен по отношению к зелени, спокойная задумчивая поза — по отношению к буйной, постоянно меняющейся природе.

В Тбилиси идет стройка — возводятся новые районы, недавно открыто метро, построена новая канатная дорога, новые гостиницы, стадионы, здание почтамта... И как знак незыблемости и вечности надо всем этим — юная задумчивая женщина с мечом и чашей. Будучи контрастной пейзажу, она очень многими нитями связана с сегодняшним днем. Своим серебристым металлом, напоминающим фюзеляжи воздушных лайнеров, своим стальным каркасом, словно перенесенным с конструкций современной архитектуры, и, наконец, самой своей юностью, так перекликающейся с сегодняшним днем. И вместе с тем это юность мадонны, девы-матери, делающая «Картлис Деда» глубоко традиционной, понятной и близкой.

Мать-Грузия была одним из первых монументов, причем решенных только скульптурными средствами. Вслед за ней появилась Мать-Родина в Армении Ара Арутюняна, а также ряд монументов Дружбы. Пожалуй, наиболее интересным из этой серии является монумент в Ижевске, столице Удмуртской АССР.

От площади перед Домом правительства, постепенно снижаясь, идет широкая аллея. По бокам ее среди берез — новые современные здания, в центре — зеленые лужайки и каскад фонтанов. Постепенно она подходит к ровной площадке над крутым обрывом. Внизу — пристань, бегают пароходики, еле виден противоположный лесистый берег. Это искусственное озеро на реке Иж, созданное нашими предками для того, чтобы силой воды заставить работать построенный здесь железоделательный завод. На берегах этого водохранилища не выберешь лучше места, чем площадка над обрывом. Здесь по инициативе советских и партийных организаций решено было установить монумент в ознаменование 400-летия добровольного присоединения Удмуртии к России. Авторы его — скульптор А. Бурганов и архитектор Р. Топуридзе.

Сегодня каждый, кто приезжает в Ижевск, любуется результатом их совместного творчества. На площадке поднимаются вверх более чем на 46-метровую высоту два пилона из монолитного железобетона, облицованные нержавеющей сталью. Они — словно два крыла, чуть раскрытые навстречу воде и солнцу. Между этими крыльями помещены скульптурные изображения, конкретизирующие

идею монумента. Они как бы скрепляют крылья, соединяют их, подчеркивая основную идею произведения — «Навеки вместе» («Дружба»). Со стороны города между этими крыльями, символизирующими Россию и Удмуртию, помещены геральдические изображения — серп и молот, сноп, секиры древних воинов, винтовки и автоматы защитников Родины — участников Великой Отечественной войны. Все это венчает вынесенный вперед позолоченный герб Советской России.

Наиболее же интересные скульптурные композиции находятся по другую сторону пилонов-крыльев и особенно хорошо воспринимаются с воды и с широких гранитных лестниц, идущих от берега к площадке. В верхней части монумента — две женские фигуры в национальных костюмах на фоне знамен. Их поднятые руки словно приветствуют зрителей. Это символы Родины — России и Удмуртии. Ниже, на втором ярусе — красноармеец в буденовке и боец в шлеме. Гражданская и Великая Отечественная войны. По-прежнему плечом к плечу русский и удмурт с оружием в руках, выкованным здесь, в Предуралье. Наконец, внизу — символическая фигура кузнеца с молотом и наковальней. Мирный труд. И в то же время — особая революционная романтика, словно воплощение песни 20-х годов. «Мы кузнецы, и дух наш молод. Куем мы счастия ключи...»

Весь монумент в целом особенно примечателен наглядным воплощением современного понимания синтеза искусств. Его основу составляет оригинальное архитектурное решение, раскрываемое и конкретизируемое скульптурными элементами. Крупные горельефные изображения выполнены из кованой меди и позолочены по основным контурам. Это замечательная находка, придающая монументу особую красоту и декоративность: серебристо-серый, холодноватый цвет стали, рядом с ним — теплая, красновато-огненная медь и, наконец, горящее на солнце золото, дающее графичную точность рисунку горельефов. Впечатляет и общее архитектурное решение — компактный, легкий, как бы упруго врезающийся в синее небо монумент символизирует общую устремленность народа, строящего коммунизм. Необычайно удачен и выбор места, дающий хороший обзор монумента и со стороны города, и с озера. Единая по замыслу и стилю, эта работа знаменует собой новое понимание городского монумента. Своей конструктивностью, стремительностью, самим своим материалом она передает дух времени, говорит о творческом развитии принципов социалистического монументального искусства.

Познакомимся еще с одним произведением. В Риге, недалеко от старого центра города, возвышается мощный монумент, а за ним здание современной архитектуры, облицованное рельефными медными плитами. Эти два сооружения составляют небольшой мемориальный ансамбль, посвященный Латышским стрелкам. В 1972 г. он был удостоен Государственной премии СССР.

Памятник необычен по оригинальной выразительной композиции. Три солдата в длинных шинелях и



Мемориал в Саласпилсе. Фрагмент. Скульпторы: Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скарайнис; архитекторы: Г. Асарис, О. Закаменный, О. Остенберг, И. Страутманис

Памятник Красным латышским стрелкам в Риге. Фрагмент. Скульпторы: В. Албергс, З. Звара; архитекторы: Г. Лусис-Гринберг, Д. Дриба



характерных военных фуражках стоят спиной к спине, словно в бессменном карауле. Темно-красный гранит как бы символизирует стойкость революционных латышских стрелков, несших охрану первого Советского правительства в Смольном, а позже — в Московском Кремле.

Красные стрелки участвовали в подавлении эсеровских мятежей в Москве и Ярославле, сражались под Каховкой и на Волге, были в легендарном бою у Перекопа, вместе с другими частями Красной Армии участвовали в освобождении Латвии в 1918—1919 гг. Обо всем этом повествуют уникальные документы и вещественные реликвии, бережно собранные в новом музее.

Компактность и нерасторжимая слитность фигур монумента, их длинные шинели и слегка вытянутые вверх пропорции создают общую торжественную вертикаль, превосходно контрастирующую с несколько приземистым зданием музея, имеющим подчеркнутую горизонтальную протяженность. Новая площадь — незамкнута. Одну ее сторону составляет набережная реки. Это придает монументу и всему ансамблю большой пространственный выход. Словно широкая дорога в светлые дали, уходит от площади Латышских стрелков новый большой мост через Даугаву.

Особой удачей авторов — заслуженного деятеля искусств Латвийской СССР скульптора Владиса Албергса и архитекторов Дзинтарса Дрибы и Гунарса Лусис-Гринберга является та органичность, с которой монумент и музей связаны с традициями латышского искусства и архитектуры, а так же с новыми современными принципами социалистического искусства. Подчеркнутая вертикальность скульптурного монумента придает ему некоторое сходство с обелиском, что сообщает памятнику дополнительную ноту величавой торжественности. Вместе с тем этот вертикализм перекликается с готической стрельчатой архитектурой старых зданий Риги: с легким стремительным шпилем недавно отреставрированного собора Петра — самой высокой точкой городского силуэта, со средневековыми зданиями в глубине площади.

В скульптурной группе хорошо передан дух того сурового и героического времени, когда действовали латышские стрелки. А сегодня, если в ясный день за Даугавой садится солнце, то кажется, будто на красном граните монумента и медных плитах музея играют отблески революционных пожаров Октября 1917 г.

Несмотря на подчеркнутое единство трех фигур монумента, каждая из них решена индивидуально. Поэтому монолитность здесь лишена монотонности, основная тема имеет вариации и получает развитие. Монумент Латышским стрелкам продолжает лучшие традиции советской и национальной латвийской пластики, давшей нашему искусству такие признанные памятники и ансамбли, как Братское кладбище в Риге, надгробие Янису Райнису, траурно-мемориальный ансамбль в Саласпилсе. Памятник Латышским стрелкам обогатил наше монументальное искусство еще одним суровым и прекрасным произведением,

сдержанная мощь которого наглядно говорит о зрелости и мастерстве его создателей.

Начиная со второй половины 1950-х годов монументы и памятники-символы стали распространяться все шире. Можно вспомнить монумент в честь прорыва человека в космос у ВДНХ, символическую «Тачанку» под Каховкой, «Мы — наши горы» в Нагорном Карабахе, Первую Палатку у Магнитогорска, Памятник первым комсомольцам недалеко от нового здания МГУ, Монумент дружбы в Башкирии и целый ряд других подобных же монументов и памятников-символов, памятников событиям и явлениям. Широкое распространение их в наше время само по себе закономерно и символично. Прошло полвека со времени начала революционных преобразований. Наша страна перенесла тягчайшие испытания — голод, разруху, смертельную схватку с фашизмом. Потребовались титанические усилия всего народа для восстановления разрушенного хозяйства после 1-й мировой, гражданской, Великой Отечественной войн. Может быть, еще далеко не все достигнуто, но сегодня ясен путь в будущее. Общество развивается на социалистических началах и строит коммунизм. На этом пути народ добился удивительных свершений. Настало время как бы оглянуться, осмыслить прошедшее, чтобы яснее представить себе дорогу к будущему. И появляются памятники-символы, монументы в честь Революции, мемориалы и памятники событиям Великой Отечественной войны, монументы в честь покорения космоса, в честь нерушимой дружбы народов, сцементировавшей страну в годину испытаний, обеспечившей невиданный подъем жизненного уровня и культуры в национальных окраинах.

Монументы 1960-х годов — это художественное осмысление полувековой истории народа, это утверждение исторической оправданности и незыблемости его идеалов, это образное воплощение его морально-политического и идейно-нравственного единства. Поэтому вполне закономерно памятники-символы, монументы, мемориалы можно рассматривать не только как памятники конкретным явлениям, по поводу которых они воздвигнуты, — Победа, добытая Первая руда, Воссоединение с Россией и т. д., но и как памятники Народу, его делам, его жертвам и свершениям.

Среди памятников-символов самостоятельную и довольно большую группу составляют памятники героям или памятники Славы. Как правило, они представляют собой обобщенные изображения, символизирующие подвиги народа в Великой Отечественной войне и прославляющие павших в борьбе за мир и счастье людей. Нередко они устанавливаются не только в городах, но и в селах, на территориях крупных заводов и комбинатов.

Решения этих памятников очень разнообразны. Так, например, стела в честь воинов 5-й Фрунзенской дивизии народного ополчения г. Москвы выполнена Л. Кербелем в виде монолитного каменного блока, в толще которого высечена голова бойца в шлеме и пальцы его руки, сжимающей автомат. Здесь образно выявле-

на твердость, неприступная стойкость бойцов-ополченцев, сражавшихся на ближних подступах к столице и не допустивших врага в Москву.

В памятнике воинам — жителям села Чардахлы С. Багдасаряна совмещен обелиск с именами 300 погибших чардахлинцев и фигура женщины, держащей венок и меч. Она опирается на мертвую львиную голову. Здесь в основу решения взят символ, связанный с народными легендами: женщина-мать родила сыновей, столь мужественных и отважных, что они могут победить льва.

Для памятника героям в небольшом грузинском городе Зестафони Э. Амашукели воспользовался поэтическим образом Раненого Орла из одноименного стихотворения Важи Пшавела. На крестообразном постаменте помещена фигура падающего смертельно раненого обнаженного воина, последний раз взмахивающего мечом.

Как видим, в памятниках героям используются скульптурные, архитектурные и смешанные решения, особенно широко используются символы и аллегории, в том числе и литературно-фольклорного происхождения. Памятники героям в последние годы получили наиболее широкое распространение и являются одной из, если можно так выразиться, наиболее «массовых» областей монументальной скульптуры. Достаточно, например, сказать, что только на территории Белоруссии их насчитывается более 3 тысяч.

Еще одна важная группа символических памятников — это памятники-предметы. Впервые в массовом порядке они начали появляться еще в военные и первые послевоенные годы. В большинстве случаев это танки или орудия, устанавливаемые на постаменты. Вначале это были, так сказать, «предметы-документы», то есть, например, подлинные танки, ворвавшиеся первыми в тот или иной город. Однако вскоре предметы получили значение символов. Ряд танков и танковых башен, установленных в Волгограде или на Кольце Славы в окрестностях Ленинграда, символизируют факт прошедшего здесь сражения или отмечают передний край обороны, командный пункт войскового соединения, место прорыва вражеского кольца и т. д.

Превращение предмета в символ имеет давнюю традицию. Можно вспомнить, например, орудийные стволы или корабельные якоря, устанавливавшиеся на местах сражений или же в портах, на которых базировались участвовавшие в морских боях корабли. В России эта традиция восходит ко временам Петра I.

Широкое распространение памятников-предметов оказало влияние на монументальную скульптуру 1960-х годов. Предметы стали значительно шире входить в композицию памятников. Вспомним хотя бы ракету в памятнике Циолковскому В. Файдыша в Калуге. Кроме того, появились памятники, воспроизводящие существовавшие предметы, но уже как художественно-осмысленные реальности. Таковы, например, «Противотанковые ежи» — воспроизведение в увеличенном масштабе заградительных приспособлений, сваренных из обрезков рельс и размеща-

емых на возможном пути танков противника. Эти символические ежи установлены недалеко от шоссе, ведущего к аэропорту Шереметьево, и отмечают передний край обороны Москвы зимой 1941—1942 гг.

Очень интересной композицией, включающей воспроизведение реальных предметов, является памятник геологам, строителям и рабочим Магнитогорского металлургического комбината скульптора Л. Головницкого. На земле лежит огромная раскрытая человеческая ладонь с большим куском руды на ней. Это как бы «Рука Земли», передающая людям богатства недр земных. А немного в отдалении стоит бетонная палатка. Она символизирует первые шаги геологов, искавших руду, геодезистов, размечавших места будущих заводов, строителей, возводивших производственные корпуса. Будущий металлургический гигант начинался с подобных палаток.

Конечно, при переводе реального предмета в художественный объект в силу вступают уже иные, эстетические закономерности: изменяется масштаб и пропорции, отдельные части увязываются между собой не по принципам механики, а по законам искусства и т. д. В целом, этот новый «предметный мир» властно вторгается в монументальную пластику и несомненно обогащает ее, усиливает эмоциональное воздействие памятников и монументов. В отличие от традиционного аксессуара в классической скульптуре, игравшего роль своего рода опознавательного знака (весы или платок на глазах у Фемиды, лук у Дианы, венок и литавры у Славы и Победы и т. д.), предмет в современной пластике становится чрезвычайно эмоционально и образно активным, нередко он играет основную композиционную роль в скульптуре и не столько объясняет, сколько является сам символом события, явления, исторического деяния.

Если сами памятники-символы говорят о широте обобщений, стремлении к определенному вычленению сути события, то широкое введение предметов в современную монументальную скульптуру подчеркивает конкретность пластического мышления, желание с помощью предметов дать ощущение среды, показать результат и конкретный смысл деятельности. Эти две особенности сегодняшней монументальной скульптуры диалектически дополняют друг друга и в целом способствуют ее большей образной глубине и одновременно расширению диапазона чувств и мыслей, вызываемых ею, а также и расширению круга тех явлений, событий и понятий, которые находят сегодня свое отражение в монументальной пластике.

Памятники Марксу и Ленину

В образной структуре и архитектурной композиции памятников Марксу и Ленину в 1960—1970-е годы произошли большие изменения. В скульптуре выявились новые грани личностей великих учителей пролетариата. Появились новые типы этих памятников — не только для центральных площадей, но и для менее





Э. Амашукели.
Памятник Вахтангу
Горгосали
в Тбилиси

Э. Амашукели
Мать-Грузия

торжественных ситуаций, что привело к большему разнообразию и выявлению более интимных черт в ряде памятников.

Памятники Марксу и Ленину несколько отличаются от памятников другим великим людям и деятелям Революции. Эти два образа являются исключительными по своему значению. Образы Маркса и Ленина уже стали символами, что естественно сказывается на их художественном воплощении.

К созданию памятников Марксу и Ленину привлекались наиболее зрелые творчески одаренные скульпторы, именно здесь наиболее часто устраивались своего рода творческие состязания, конкурсы, стимулировавшие творческие поиски. Можно вспомнить хотя бы конкурсы на памятник Марксу для центра Москвы, несколько конкурсов на памятник Ленину для Москвы, для Кремля и т. д. Понятно, что такая мобилизация творческих сил оказывала сильное активизирующее воздействие на весь процесс развития советской монументальной пластики и ее отдельных элементов. Найденные во время таких конкурсов пластические решения получили свое развитие в ряде других памятников. Поэтому можно даже сказать, что в лучших памятниках Марксу и Ленину последних лет отразилось собирательное, концентрированное выражение тех общих изменений в монументальной скульптуре, которые произошли в 1960—1970-х годах. И это обстоятельство так же требует отдельного и более внимательного рассмотрения памятников Марксу и Ленину.

Кроме того, памятник Марксу в Москве хронологически как бы открывает собой период 1960—1970-х годов. Это был один из первых памятников, в котором отдельные черты нового подхода к монументальной скульптуре проступили достаточно явственно. Конкурс на памятник Марксу был одним из первых и наиболее широких конкурсов конца 1950-х — начала 1960-х годов. На него было представлено 60 проектов, выполненных известными мастерами советской скульптуры и талантливой молодежью. В августе 1958 г. жюри присудило первую премию проекту под девизом «Красный серп и молот», автором которого был Л. Е. Кербель.

Л. Кербель, по-видимому, более, чем кто-либо другой был подготовлен к работе над памятником Марксу, поскольку он уже в течение многих лет обдумывал пути, которые могли бы привести к наиболее верному и глубокому воплощению этого образа в скульптуре. Его не удовлетворяли традиционные решения. Задумывая памятник, Л. Кербель предполагал вырубить его из цельной глыбы камня. Эта мысль пришла к нему во время знакомства со статьями А. В. Луначарского, где было сказано, что «Маркс — это глыба. Монолитная глыба. Маркс и его идеи — неколебимы, едины и тверды». Это и натолкнуло на образное решение, в котором фигура Маркса должна как бы вырастать из гранитного монолита и в целом напоминать неприступную гранитную скалу.

Работа над проектом памятника продолжалась и после утверждения жюри. Образ Маркса стал более

строг и монументален, его поза и жест — более активны и энергичны.

Общая композиция монумента сохранилась. Из центра приподнятой примерно на метр над уровнем сквера гранитной площади словно дыбится и вырастает гранитная скала, верхняя часть которой представляет собой как бы край кафедры или трибуны, на которую и опирается Маркс. С боков же эта гранитная глыба постепенно переходит в его фигуру. Детали этой фигуры становятся все более четкими, сохраняя, однако, лаконичную обобщенность, цельность и компактность, свойственные камню.

Об этом памятнике много писали, что дает автору возможность отказаться от подробного его анализа и уделить главное внимание лишь тем принципиальным и новым чертам, которые способствовали сложению новой концепции городского памятника, характерной для 1960—1970-х годов.

Прежде всего следует отметить существенное понижение общей относительной высоты памятника и изменение пропорций его частей. Если мысленно продолжить полуфигуру Маркса, так сказать, «вытесав» ее в воображении из глыбы гранита, то увидим, что высота этой фигуры по отношению к общей высоте памятника составляет примерно $^2/_3$, то есть относится к предполагаемому постаменту, как 2:1, в то время как для многих памятников предшествующего периода соотношение фигуры и постамента приближалось к 1:1, а нередко постамент был еще более значительным.

Снижение относительной высоты памятника (общий его размер по вертикали составляет 8 м) позволяет приблизить фигуру к зрителю. В данном случае Маркс прямо обращен к зрителям, он словно разговаривает, беседует с ними. Вместе с тем Маркс говорит со зрителем не с высоты своего «памятникового» величия, а с высоты кафедры. Несмотря на лаконизм деталей и явную монументализацию образа, ощущения, что Маркс вознесен над людьми, нет. Его живое движение, как бы мгновенный, вполне естественный поворот, использование «человеческих», а не канонизированно-условных жестов и позы — все это приближает Маркса к зрителю. И вот, эта человечность, естественность фигур в сегодняшних монументах — необычайно существенное качество, так удачно найденное в памятнике Марксу, в дальнейшем проявилось в ряде других произведений.

Чрезвычайно важным моментом является то, что постамент, по сути дела, есть не постамент, не отдельная специальная архитектурная часть памятника, а как бы неотделимый участок общего образного решения, причем несущий очень сложную и многогранную смысловую нагрузку. Он воспринимается и как продолжение фигуры Маркса, наглядно выражающей монолитность и цельность этого образа. Он, далее, выражает связь Маркса с землей, подчеркивает реальность этого образа. Вместе с фигурой он воспринимается как нерушимая скала и является тем гранитным, неколебимым фоном, на котором выбит навечно, именно врезан, а не наложен сверху бессмертный лозунг «Проле-

тарии всех стран, соединяйтесь!». По общей форме своей памятник архитектурен, в нем проявилось общее изменение роли архитектуры в новой концепции памятника. Четкость, «построенность», особенно передней грани и левого (от зрителя) ребра, на котором лежит локоть Маркса, ассоциативно напоминает нам о четкости, неумолимой логике, ясности и бескомпромиссности марксистских идейных построений. Наконец, верхняя часть, на которой лежит рука Маркса, как уже говорилось, воспринимается краем трибуны или кафедры и, таким образом, здесь этот постамент «предметен», конкретно изобразителен. Может быть, это изображение еще не вполне натурально, не детализировано, но это один из первых случаев введения в композицию памятника 1960-х годов предмета, помимо обычной одежды и мелких аксессуаров. Выше мы говорили, что это является одной из характерных черт монументальной скульптуры нашего времени.

Такова многогранная, совершенно необычная и чрезвычайно важная образная роль гранитного блока, являющегося подножием и опорой полуфигуры Маркса, составляя одновременно с ней одно целое...

Еще одна очень существенная черта, наглядно выявившаяся в памятнике Марксу, касается его общей композиции. Эта композиция принципиально нова тем, что памятник не имеет оград, что он как бы непосредственно вырастает из площадки, из своего окружения. Он не отделен, не противопоставлен среде, а максимально связан с нею — и своим светлым постаментом, и открытым партером. Памятник Марксу был одним из первых образцов комплексного, ансамблевого решения. Кроме центральной фигуры, в его композицию входит гранитная площадка, скамьи и два стоящих несколько в глубине пилона или стелы с надписями. Эти «чистые» архитектурные формы подчеркивают общую возросшую роль архитектурно-композиционных элементов, и вместе с тем они являются, может быть, еще несколько робкой попыткой равнозначно соединить в новом синтезе архитектурные элементы со скульптурными, усложнить общую композицию, придав единичному памятнику характер ансамбля.

Введение в композицию этих архитектурных форм, возрождая традицию памятников-ансамблей, является большой заслугой скульптора и работавших с ним архитекторов, тем более что в данном случае этот ансамбль, подчеркнем еще раз, не противопоставлен среде, а обнаруживает явное стремление слиться с нею, сделать переход от сквера к комплексу наиболее благоприятным для восприятия.

Еще одним существенным элементом общей композиции являются надписи. Вырезанные на пилонах слова Энгельса («И имя его, и дело переживут века») и Ленина («Учение Маркса всесильно, потому что оно верно») как бы связывают в единую цепь имена всех трех основоположников марксизма-ленинизма, подчеркивают единство, преемственность и нерасторжимую силу их бессмертных идей. Обратим внимание на факт использования надписей, возрождающих традиции монумен-

тальной пропаганды 1920-х годов. Кстати, рядом с памятником на здании Метрополя видна выложенная как раз в 1920-х годах надпись из керамических плиток, начинающаяся знаменитыми словами: «Только диктатура пролетариата...» Таким образом, использование надписи подчеркивает верность революционным традициям, времени, когда по инициативе самого Ленина здесь был заложен памятник Марксу. Кроме того, надписи способствуют образной связи памятника с общим архитектурным комплексом расположенных на площади зданий.

В 1960-е годы памятники Марксу появились еще в нескольких городах — Кишиневе, Ташкенте и др., в том числе и в немецком городе Карл-Маркс-Штадте, где огромная голова Маркса на низком постаменте была выполнена также по проекту Л. Кербеля.

Значительные изменения произошли и в композиции памятников Ленину. В предыдущий период сложился своего рода канон — Ленин обычно изображался выступающим с призывным или утверждающим жестом руки. В 1960-е годы диапазон мыслей, чувств и эмоций, выражаемых в памятниках Ленину, значительно расширился. Появились памятники-монументы, в которых образ Ленина поднимался до символа, а с другой стороны — памятники более интимного плана с некоторым лирическим оттенком.

Наиболее интересным среди памятников-символов представляется монумент Н. Томского в Берлине, открытый в дни празднования 100-летия со дня рождения В. И. Ленина в 1970 г. (гранит, архитектор И. Неттер). Здесь Томский продолжил ту новую линию своего творчества, которая отчетливо выявилась в его проекте памятника Ленину для Москвы. В работе для Берлина эта новая грань творчества Томского выявилась еще более наглядно и убедительно.

Второе обстоятельство, делающее очень интересным рассмотрение этого памятника заключается в том, что он установлен в новом районе и превосходно стилистически скоординирован с новой современной архитектурой. Это задача очень трудная, и полноценные ее решения крайне редки.

Берлинский монумент был с самого начала задуман как идейный центр новой площади, окруженной сборными многоэтажными домами типовой застройки. Расположенный почти посередине площади памятник имеет очень удачные точки обзора с выходящих сюда магистралей. Вместе с тем планировка площади выполнена так, что памятник имеет многочисленные пути подхода, свободные от движения транспорта, что делает его доступным не только для дальнейшего обозрения, но и для непосредственного общения со зрителем, для совершения различных торжественных церемоний, возложения венков и т. д. В композицию площади введено также несколько зеленых участков, связывающих памятник с природной средой. Такое решение является несомненной заслугой немецких архитекторов, специально подумавших о том, чтобы создать условия наилучшего восприятия монументального искусства,

увязать памятник со сложной жизнью современного города.

Одновременно и автор памятника нашел совершенно новое скульптурное решение, вполне соответствующее современной архитектуре площади. Его памятник как бы вырастает из площади и тянется ввысь. Верх его зрительно тяжелее, чем низ, что сразу же образно связывает его с принципами зодчества нашего времени. Н. Томский отказался и от традиционной схемы «постамент — фигура», выполнив памятник как своего рода единый монолит, в котором архитектурные объемы и формы органически слиты со скульптурно-изобразительными.

Фигура Ленина словно вырастает из глыбы камня. Архитектурный объем, составляющий фон для фигуры, изобразительно не конкретизирован, что позволяет зрителю как бы образно домысливать памятник, ассоциативно воспринимая этот объем как знамя, или как парус, или же, наконец, как нерушимую стену, ограждающую фигуру вождя. Архитектурное начало в этом монументе специально подчеркнуто ясно видимыми швами и квадратами камня, специально оставленными необработанными сколами, выявляющими мощь и структуру материала. Это еще более образно связывает памятник со стоящими рядом современными зданиями, также расчерченными сеткой панельных швов и обладающими такой же зернистой строительной фактурой. Таким образом, достигнуто впечатляющее единство скульптуры и архитектуры, получен тот желанный синтез, которого мы столь упорно добиваемся.

Наряду с превращением памятника Ленину в символ, что характерно для берлинского монумента Томского, появились и более интимные памятники вождю, подчеркивающие и раскрывающие такие стороны его личности, которые раньше не привлекали внимание скульпторов. Толчок этому новому прочтению образа Ленина дал конкурс на памятник Ленину для Кремля. Памятник по проекту В. Пинчука (фигура в пальто, сидящая на ступеньках) был установлен в Кремле недалеко от Ивановской площади. Несколько других лучших проектов были реализованы в других местах. С двумя из них мы и познакомимся.

В 1967 г. был открыт памятник В. И. Ленину на площади Заставы Ильича скульптора Г. Иокубониса и архитектора В. Чеканаускаса. За основу был взят конкурсный проект, на всех этапах положительно отмечавшийся критикой. Скульптор сам конкретизировал для себя конкурсные условия. «Задача, — писал он, — создать небольшой камерный памятник, который предназначался к постановке на месте, где В. И. Ленин постоянно бывал, где он жил и работал». Г. Иокубонис предложил для установки памятника место в Тайницком саду, где, как казалось ему, «было более свободно и в то же время уютно для такого несколько камерного памятника»[1]. С самого начала автор думал о том, чтобы памятник стоял низко, «был более ощутим зрителем, был ближе к нему». Это же опре-

[1] Г. Иокубонис. Памятник В. И. Ленину. — «Искусство», 1968, № 4, с. 5.

делило и сравнительно небольшую высоту, которая потом, в фигуре для площади Заставы Ильича была несколько увеличена (4,3 м на постаменте-плите высотой 0,5 м и размером в плане 2×4 м). Свою пластическую задачу скульптор формулировал так: «Никакой громоздкости объема, никакого впечатления давящей силы»[1].

Все это несомненно удалось автору, хотя он долго искал позу и жест. Сразу же определилось, что Ленин будет изображен стоя. «Сидящая фигура, — справедливо писал Г. Иокубонис, — как правило, теряет выразительность силуэта». Ему же хотелось видеть «упругий, энергичный силуэт, в котором были бы сразу ясны пропорции тела». Выявление пропорций тела давно уже не ставилось как пластическая задача рядом скульпторов, предпочитавших изображать Ленина сильно задрапированным в длинные пальто. Между тем еще Н. Андреев, внимательно изучавший фигуру Ленина, отмечал, как его поразило то, что при небольшом росте, он был удивительно пропорционально сложен. Отказавшись от драпировок и экспрессии жестов, Иокубонис смог выявить пропорции тела и создать хорошо читаемый силуэт. Выбранный им жест — руки, заложенные за спину, — сообщает фигуре вождя особую упругость, энергию, динамичность, выражение некоторого наряженного ожидания и скрытой воли. Найдя такой жест, скульптор смог освободить фигуру от отвлекающих деталей, она стала читаться более цельно и обобщенно. Наряду со скрытой энергией поза Ленина непринужденна, свободна.

Выбранная поза предопределила небольшую высоту постамента. Такая фигура по своей пластической концепции не может возвышаться на большом пьедестале. Скульптурная концепция фигуры своей образной направленностью, выраженной в позе и жесте, уже задает ясное направление архитектурным поискам и предопределяет размеры постамента. Очень хорошо также выявлен материал скульптуры, благодаря зернистой, фактурной обработке модели и общей «пространственности» позы, характерной для бронзы. В памятнике Иокубониса, пожалуй, с наибольшей отчетливостью выразилось новое, творческое отношение к воспроизведению образа Ленина и черты новой концепции монументального городского памятника.

Еще один проект памятника Ленину, представленный на Кремлевский конкурс скульптором М. Мерабишвили и архитектором Б. Тхором, был осуществлен в 1969—1970 гг. в Зеленограде, новом подмосковном научном городке.

Владимир Ильич изображен в костюме, как бы весенним днем идущим по Кремлю и одновременно читающим или просматривающим какие-то свои записи в книжке. Памятник построен на контрасте состояний — физически человек движется вперед, но одновременно он как бы недвижим, он сосредоточен именно на чтении, погружен в свои мысли. Скульптору очень хорошо удалось передать

[1] Г. Иокубонис. Памятник В. И. Ленину. — «Искусство», 1968, № 4, с. 5.

это состояние внутренней сосредоточенности, образно выразить гигантскую работу Ленинской мысли. Замкнутая композиция, отсутствие жестов, направленных на зрителя, помогает «вхождению» статуи в окружающее архитектурное пространство. Небольшая высота постамента предопределена самой композицией статуи, ее позой, ее состоянием «самоуглубленности». Фактурная обработка поверхности металла, как и использование крупных заломов складок пиджака и брюк, помогают выявлению материала (бронза). Слегка наклоненная голова и плечи, энергичный шаг как бы «натягивают» одежду и способствуют пластическому выявлению самой фигуры, объемов «тела». Справедливо пишет об этом памятнике искусствовед Е. Марченко, что «глубиной сосредоточенности, силой мысли образ В. И. Ленина неотразимо привлекает к себе. В этом новом решении образа вождя большая творческая смелость скульптора, созвучная новым, демократическим концепциям личности в реалистическом искусстве»[1].

Таковы некоторые новые стороны пластического мышления, проявившиеся в последних памятниках Марксу и Ленину. Естественно, что та ответственность и то огромное значение, которое придается этим памятникам, делают их своего рода образцами, вехами в истории нашей монументальной скульптуры и именно они оказывают значительное влияние на выработку черт новой концепции городского памятника. Это и заставляет уделить им преимущественное внимание. Познакомимся теперь с некоторыми другими городскими памятниками.

[1] Е. Марченко. О прекрасном и героическом. Заметки о творчестве М. Мерабишвили. — «Искусство», 1972, № 12, с. 41.

Памятники деятелям культуры

В 1960-е годы, как и в предшествующее время, устанавливалось значительное количество памятников историческим деятелям, революционерам, полководцам, ученым, героям Великой Отечественной войны, деятелям культуры и т. д. Можно вспомнить здесь памятники Мусе Джалилю, профессору Филатову В. Цигаля; Репину О. Комова; Вахтангу Горгасали Э. Амашукели; Месропу Маштопу А. Чубаряна; Георгию Димитрову К. и М. Мерабишвили и др.

Из всего этого многообразия мы выбрали группу памятников деятелям культуры, то есть писателям, поэтам, художникам. Это объясняется двумя обстоятельствами. Во-первых, менее официальным, более, так сказать, свободным и в какой-то степени более интимным характером этих памятников. Они по большей части не являются центральными в городах, не устанавливаются на торжественных площадях и поэтому те качества живой эмоциональности, которые специфичны для монументальной пластики 1960—1970-х годов в них выявляются наиболее сильно.

Во-первых, создавая памятник поэту, композитору, художнику, скульптор в силу общности психически-эмоционального склада часто оказывается способным более глубоко проникнуть в образ воспроизводимого

лица, понять его душевные движения, переживания, настроения и т. д. Такому проникновению помогают и художественные произведения — романы, поэмы, симфонии и т. д., в которых рельефно отражена душа их создателя, в то время как какие-нибудь очень важные математические формулы или физические теории отнюдь не всегда раскрывают духовный облик их первооткрывателя. Поэтому, работая над памятником поэту или писателю, скульптор чувствует себя в своей сфере. Он более творчески свободен и более непосредствен, не столь связан условностями и правилами малознакомой ему деятельности — военной, научной и т. д., которые могут быть весьма важными для самой этой деятельности, но кажутся совершенно несущественными с позиций искусства, призванного раскрывать внутреннее содержание, а не отражать лишь внешние черты действительности. Вот эти два основания кажутся нам достаточно вескими для того, чтобы выбрать для краткого анализа именно памятники деятелям культуры.

В 1965 г. в Тбилиси был открыт памятник поэту Давиду Гурамишвили работы известного грузинского скульптора Мераба Бердзенишвили. Это был один из первых памятников, обращенных непосредственно к зрителю. Образ поэта подчеркнуто духовен, несколько аскетичен. Не все согласились с такой трактовкой. Гурамишвили — автор красочной буколической поэмы «Пастух Кацавия», храбрый воин, долго служивший в русской армии, проживший значительную часть жизни в хлебосольном украинском Миргороде, представлялся многим этаким бравым победителем, великодушным героем, позволявшим себе иногда издалека грустно пофилософствовать о бедах родной Грузии.

Скульптор же представил его почти отшельником, с вытянутыми «готическими» пропорциями, в длинном одеянии, с тонкими руками и ногами, с изможденным, страдающим лицом.

Да, скульптор, наверное, погрешил против физической правды облика Гурамишвили. Но он изобразил поэта, и более того — поэта необычайно музыкального, поэта, по-человечески страдающего вдали от Родины и беспредельно ей преданного. Поэта-гражданина, который о своей душе писал, что ей в награду и спасенье будут не его собственные блага, а

«пища для голодных, платье для
холодных,
Чтоб никто не грабил нищих
и безродных».

Созданию такого лирического и страдающего образа Давида Гурамишвили способствует и все архитектурное решение памятника — низкий постамент, небольшой открытый дворик, зелень деревьев и вьющихся растений, создающих резкие границы света и тени, еще более подчеркивающих внутреннюю напряженность, экспрессивность и трагичность этого образа. Некоторая «фасадность» скульптуры, ее аскетическая «уплощенность» в этом окружении лишь выигрывают. Обозреваемый только спереди, поэт словно декламирует размеренно зрителям свои стихи, отдает свое творчество людям.

Это произведение Бердзенишвили имеет принципиальное значение. Художник доказал им право на собственное прочтение творчества писате-

ля или поэта, право на такую пластическую интерпретацию, которая адекватна именно его представлению. Памятник Гурамишвили стал одним из любимых в Грузии и достойным украшением древнего Тбилиси...

Недавно в Туле был установлен памятник Льву Толстому (скульптор В. Буякин). Он находится с правой стороны от центральной магистрали города — проспекта Ленина — на открытой площади-сквере перед входом в парк культуры и отдыха. Непосредственно от зданий памятник отделен широкими проездами, линиями кустарника и молодыми посадками деревьев. Хорошо связанный с общим пространством площади-сквера, Памятник имеет и свою микросреду, где он может восприниматься более интимно, камерно.

Памятник представляет собой бронзовую фигуру Л. Н. Толстого, установленную на гранитной плите-стилобате. Общая высота — 7 м, высота плиты — 70 см. Толстой изображен идущим, заложив обе руки за пояс длинной рубахи-«толстовки». Через правую руку перекинута верхняя одежда, по-видимому, пальто. Скульптором использована поза, характерная для Толстого и запечатленная на ряде портретов и фотографий. Взгляд писателя устремлен вперед, лицо его имеет несколько озабоченное выражение. Может быть, скульптор как раз хотел передать момент «ухода» Толстого. Во всяком случае для современных памятников становится часто специфичным воспроизведение не улыбающихся, призывающих или непреклонно решительных лиц, а задумчивых, погруженных в себя.

Фигура имеет хороший круговой обзор. Особенно выгодна для обозрения правая сторона — в три четверти и в профиль. Это, кстати, и основная позиция, с которой видит фигуру зритель, двигающийся по проспекту вверх к площади Победы. Левые ракурсы из-за не совсем убедительно воспроизведенного пальто, несколько утяжеляющего фигуру и лишающего ее четкого общего контура, менее удачны.

В композиции памятника нашла отражение современная концепция городского памятника с ее стремлением приблизить памятник к людям, к окружающей среде, установить его на низком постаменте или же прямо на земле. Удачей является и то, что гранитная плита отполирована лишь сверху и с передней стороны, бока же ее оставлены необработанными и имеют волнистую линию. Необработанный край по структуре и цвету напоминает пласт земли, отваленный плугом, что ассоциативно связывает образ Толстого с землей, подчеркивает земную силу его могучего таланта.

Вместе с тем гранитная плита, особенно ее лицевой отполированный край, создают определенную этическо-эстетическую границу приближения к памятнику, предупреждая излишне близкий к нему подход, возможность фамильярного с ним обращения или же рассмотрения с нежелательных ракурсов.

По своим пропорциям и внешнему облику фигура Толстого легко узнаваема. Лепка ее отличается известной обобщенностью, скульптор не задерживает внимания зрителя на мелких второстепенных деталях. Поставлен-



В. Буякин.
Памятник
Л. Н. Толстому
в Туле

ный достаточно низко, он тем не менее производит очень внушительное впечатление, вызывая в памяти Ленинское замечание о Толстом как о «матером человечище».

Масштабно памятник увязан как с окружающими его строениями, так и с другими памятниками Тулы; он удачно вписался в пока еще не очень высокую городскую застройку. Установленный в старом русском городе, недалеко от Ясной Поляны, этот памятник приобретает особую значительность еще и потому, что в нем удачно запечатлены национальные черты русского характера, в частности, его широта, внутренняя свобода, напряженность духовной жизни, причем все это сделано чисто пластическими средствами и без всякого излишнего «нажима». Тульский памятник явно выигрывает по сравнению с другими памятниками Толстому, так как здесь найдено простое, впечатляющее и как бы знакомое каждому решение.

В отличие от предыдущих памятников, установленных в городах, памятник Пушкину О. Комова установлен в молдавском селе Пушкино в 1972 г. Перед скульптором стояла трудная задача — создать памятник для сельской местности, для людей нерусской национальности, без опоры на иконографию, потому что портретов Пушкина этого времени не сохранилось. Комов справился с этой задачей. Большую помощь ему оказала его собственная предшествующая работа над скульптурной Пушкинианой, над такими вещами, как «Пушкин и Пущин», «Пушкин с решеткой», «Пушкин и Гончарова». Благодаря этому Комов, пожалуй, более, чем кто-либо другой, был внутренне подготовлен к работе над памятником. Он выработал собственную концепцию образа Пушкина, в которой на первом месте стоит задача раскрытия образа поэта как человека, как личности, причем личности сложной и многогранной. Во всех своих произведениях Комов последовательно утверждает: Пушкин — талант, гений, но он человек, как все. Это не значит, что художник опускает его до обыкновенности, заурядности. Нет — это просто человеческая любовь, человеческое страдание, надежды, разочарования, страсти. Но все это у гения во сто крат сильнее, больнее, определеннее...

Конечно, в молдавском памятнике нет и не может быть той «личностной» проблемности, что в небольших вещах, где Комов не только воспроизводил какие-то ситуации, но и ставил волнующие его вопросы о позициях человека и гения в коллизиях «дружба — долг», «действительность — творчество», «любовь — творчество» и т. д. Памятник есть памятник — здесь иные задачи, и художник должен быть максимально объективен и ответствен.

По первоначальному замыслу памятник в Пушкино предполагалось установить на склоне горы, недалеко от дороги: он как бы встречал едущих сюда и осенял собой пейзаж, господствуя над селом. Это давало хороший обзор, но неизбежно накладывало на облик поэта черты некоторой официальности.

Комов, искавший в Пушкине не столько отвлеченно-поэтические, сколько земные, человеческие черты, подошел к той же задаче совершенно по-иному. Он выбрал место

для памятника на небольшой поляне, окруженной деревьями и кустарниками, недалеко от дома З. Ралли, где Пушкин жил когда-то и где теперь помещается маленький музей поэта. На небольшой, усыпанной белым гравием площадке, перед фигурой Пушкина растет шиповник. Этот колючий куст сразу же напоминает известное лермонтовское стихотворение «На смерть поэта» и слова о терновом венце. Впереди на предгорьях в той стороне, куда поэт обращен лицом — поляна Земфиры, дивной красоты место, где, по преданиям, Пушкин увидел табор и у него зародились первые мысли о «Цыганах». Таким образом, памятник введен в замкнутую, достаточно пространственно ограниченную среду, что определило его более интимный, камерный характер. Но вместе с тем путем различных зрительных ассоциаций, он вызывает в памяти ряд исторических, временных и литературных связей, что делает его не станковой скульптурой, а именно памятником, в котором запечатлено не только сиюминутное задумчивое состояние поэта, но и черты его прошлого, его творчества, его судьбы.

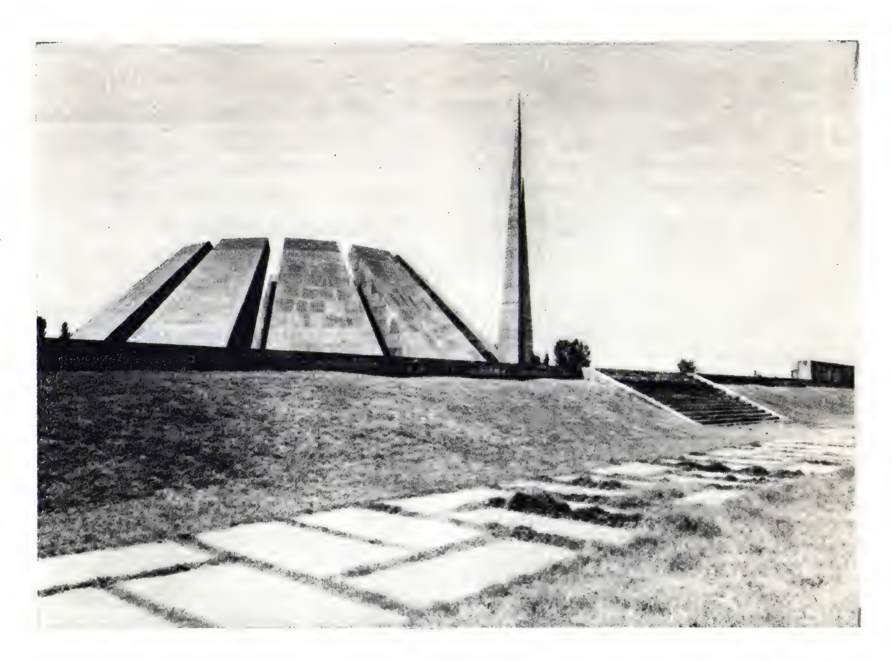
Поэт опирается на канеллированную колонну. Это — некоторая дань классичности. Молодой Пушкин, воспитанный на классических образцах античности, сам сравнивал свою молдавскую ссылку с злоключениями Овидия.

Памятник поставлен на очень невысоком постаменте: чтобы положить к ногам поэта цветы, надо нагнуться. И размеры его — чуть больше полутора натур. Все это как-то еще более приближает Пушкина к зрителям, подчеркивает его простоту, человечность, неоторванность от той земли и среды, с которой все мы кровно связаны. Свободная и вместе с тем вдохновенная поза. Не какое-либо мистическое парение духа в дальних эмпиреях, а земная, человеческая задумчивость, временная творческая отстраненность.

Комову превосходно удался синтез классического, традиционного монумента с камерным, простым, непосредственно к людям обращенным, современным памятником. Но вместе с тем здесь соблюдена необходимая дистанция. И получился памятник не над нами, а для нас, среди нас.

Кроме чисто пластических и образных достоинств, памятник Пушкину О. Комова имеет и особое значение, поскольку он представляет собой принципиально новое явление. До сих пор у нас почти не устанавливалось памятников деятелям культуры в сельской местности, причем памятников лирического характера. Несомненно, что в дальнейшем подобных памятников будет устанавливаться все больше, и так же несомненно, что скульпторы, которым придется решать эти задачи, будут во многом опираться на опыт Комова. Он сумел связать свой памятник не с искусственно созданной средой, как это обычно бывает в городах, а с живой природой, дав образец гражданственного и одновременного лирического, интимного решения, близкого и понятного жителям села и их гостям.

Удачно использовав традиции классики, как общепонятного наследия, Комов сумел придать своему произведению интернациональный характер, легко воспринимаемый лю-



Памятник жертвам геноцида в Ереване. Архитекторы: А. Тарханян, С. Калашян

М. Бердзенишвили. Памятник Давиду Гурамишвили в Тбилиси



бым зрителем. Такое решение помогло органичному вхождению памятника русскому национальному поэту в природную и культурную среду молдавского колхозного села, населенного людьми другой нации и других обычаев. Связав природу, культуру и историю, памятник Комова очень тактично способствует воспитанию интернациональных чувств.

Мы познакомились с несколькими памятниками деятелям культуры. К ним можно прибавить памятник Есенину В. Цигаля, Аветику Исаакяну С. Багдасаряна, Захарию Палиашвили М. Бердзенишвили, Репину О. Комова и ряд других. При всем различии образного строя памятников, их композиции, размеров, движений, поз, местоположений, при различии, наконец, творческих манер и дарований авторов, а также и времени установки памятников (Гурамишвили, Исаакяну — 1965 г., Толстому — 1974 г.), они имеют и нечто общее, что воспринимается нами как характерные черты монументальной скульптуры 1960—1970-х годов. Это общее видится в приближении памятников к зрителю, в прямой обращенности к нему, в особой трактовке движения фигур, в использовании низких постаментов, в попытке не столько внешне похоже изобразить героя, сколько выразить его душу, максимально раскрыть его внутренний мир. Вот это все и есть черты новой концепции монументальной скульптуры, складывающейся на наших глазах.

Особенно важно подчеркнуть новое отношение к движению, к позе. Во многих прежних памятниках человек как бы позировал, изображался в подчеркнуто спокойной позе или в момент динамической кульминации, когда одно движение закончилось и фигура как бы замерла, перед тем как начнется другое движение. Классическим примером этого является Дискобол Мирона или памятник Петру I Фальконе. Теперь же герой часто изображается как бы в момент движения, в момент деятельности — Гурамишвили читает стихи, Толстой и Есенин идут, Палиашвили читает ноты и как бы дирижирует невидимым оркестром и т. д. Вот это введение в монументальную скульптуру продолжающихся движений, сообщающих им особую жизненность, так же характерно для сегодняшней пластики.

Нужно отметить еще и значительно повысившуюся декоративность монументальной пластики, более интенсивное использование цвета (как в памятнике Гурамишвили), нарочитое подчеркивание контраста поз и движений по отношению к окружающей архитектурной или природной среде. Процесс декоративизации монументальной скульптуры сказался на возрождении интереса к собственно декоративной пластике. Сегодня декоративная пластика составляет весьма существенную область нашей монументальной скульптуры, и это заставляет познакомиться с ней более подробно.

Монументально-декоративные произведения

Достаточно прочные традиции декоративной скульптуры в послевоенные годы сохранились лишь в Прибал-

тике. Но постепенно эта скульптура стала распространяться и в других республиках, главным образом Закавказских и Среднеазиатских. Декоративная пластика этих республик хотя и близка античной традиции, но имеет и свои своеобразные черты. Она стала своего рода новой синтетической областью, в которой как бы сплавились черты декоративной скульптуры, памятника и монумента-символа.

Такова, например, «Муза» М. Бердзенишвили, установленная в 1971 г. перед новым зданием концертного зала Тбилисской государственной филармонии. Этот зал — один из образцов современной архитектуры. Четкость форм, оперирование большими, геометрического характера массами, широкое применение стекла в сочетании с естественным камнем, бетоном, металлом, регулярный шаг выявленных конструктивных элементов — все это придает зданию легкость, воздушность, современность и выделяет его среди соседствующей городской застройки. Здание круглое в плане и смотрится как огромный стеклянный цилиндр. Перед ним на специальной площадке справа от входа на низком постаменте установлена «Муза». Она очень хорошо вписалась в этот ансамбль.

Мы привыкли, что синтез скульптуры и архитектуры происходит или на основе подобия, как это обычно бывало в XVIII — XIX вв., или по контрасту, что характерно для нашего времени. Здесь же все несколько сложнее. Конечно, живая пластика «Музы», изгибы ее тонкого и одновременно упругого, полнокровного тела контрастируют с циркульно-геометрической регулярностью здания. Вместе с тем они соответствуют круглящимся формам архитектуры. Но это не механическое кругление, а как бы созданное самой природой и воспроизведенное пальцами скульптора.

Прихотливое, словно танцующее движение Музы дает необходимый и желанный переход к стоящим неподалеку зданиям старой, такой же прихотливой и нерегулярной архитектуры. Кроме того, оно как бы попадает в ритм с движением растущих тут же деревьев, раскинувших свои зеленые ветви так же, как Муза раскинула руки с подвешенными к ним театральными масками и бронзовыми шариками. Да и сам цвет ее — интенсивно зеленый — связывает серый бетон и темный камень с расположенными на более низкой отметке газонами и зеленью деревьев, в то же время контрастируя с ними, как всякая искусственная патина мертвого металла, с живой изменчивостью природы.

Наконец, если в здании есть какая-то легкость, воздушность, достигнутые в основном за счет стекла и применения тонких изящных несущих конструкций, то Муза тоже демонстрирует нам легкость, улыбчивость, праздничность и особую романтическую красоту, но уже не как результат инженерного расчета и использования прозрачных материалов, а как настроение, как материализацию чувства и вдохновения ваятеля, как результат его фантазии и мастерства. Фигура концентрированно воплощает идею здания, ибо она музыкальна, ее формы певучи и упруги, как струна, она улыбается и словно обещает радость, дарит ее людям. Нельзя не

Б. Свинин.
Три реки





Б. Свинин.
Фархад



отметить также, что этот образ, навеянный античной мифологией, несет черты национальной красоты, а по обобщенным приемам пластики большими массами, крупными объемами «Муза» весьма современна. Тем самым она несет в себе черты нашего времени и культуры своего народа, дополняя и конкретизируя несколько безликую архитектуру здания... Все это вместе приводит к тому, что «Муза» перерастает привычные задачи и функции декоративной скульптуры, она является глубоко содержательным декоративно-символическим произведением с большим идейно-эмоциональным подтекстом.

Новые и более сложные задачи декоративной скульптуры привели к тому, что среди мастеров монументальной пластики стали постепенно выявляться профессионалы, работающие преимущественно над декоративно-символической скульптурой. Одним из таких одаренных мастеров, очень много сделавшим для утверждения нового понимания декоративной скульптуры, является молодой ленинградский скульптор Борис Свинин. С его работами, имеющими принципиальное значение, мы познакомимся несколько подробнее.

Санаторно-курортный комплекс в Судаке включает три пластических произведения Б. Свинина: Похищение Европы, Аполлон и Дафна, Ифигения в Тавриде. Первое из них уже установлено, второе отливается в металле, над третьим еще идет работа. Античная культура всегда привлекала скульптора как колыбель европейской культуры, как здоровое детство европейского искусства. Но прочтение этой культуры, ее мифов и литературных памятников у Свинина свое, отличное от привычных трактовок и достаточно близкое к современному пониманию подобных же коллизий. За конкретным сюжетом он всегда стремится увидеть общечеловеческое, а поэтому нетленно-вечное содержание. Его трактовка нередко бывает нарочито полемичной по отношению к пониманию предшественников. Особенно сильно это проявилось в «Похищении Европы».

Естественно, что для русского зрителя объектом сравнения и своего рода эталоном является «Похищение Европы» В. Серова, известное к тому же и в живописном и в скульптурном варианте. Скульптору важно было дать не просто иную пластическую концепцию, а иное содержательное толкование мифа. Только это могло повлечь за собой и иное пластическое решение.

Свинину казалось, что «Похищение Европы» В. Серова — это не более чем развлечение для рафинированной и привыкшей к удовольствиям восточной красавицы, новое острое ощущение, пряная забава, в сущности, не такая уж и рискованная. Не будем сейчас спорить с таким толкованием произведения Серова. Важно то, что скульптор понял его так и выработал свои принципы отношения к мифу...

Свинин прежде никогда не лепил животных. И в быке ему важно было передать не быка, и не Зевса, а мужское начало, изобразить существо, упорно и упрямо добивающееся своей цели...

Гораздо сложнее трактована Европа. Здесь борются два начала — женское и девичье. Она вся — трепетность, вся — внутренний конф-

ликт. Она и желает этого похищения, и боится, противится ему. Она вся еще там, на берегу, в стране своего детства, куда направлены и зовущий жест руки и чуть испуганный взгляд. На полуоткрытых губах словно замер крик. Но все же это только жест. Корпус ее наклонен вперед, колени словно приросли к спине животного и порыв назад может быть истолкован и как прощание.

Таким образом, и здесь мы видим, что декоративизм глубоко содержателен и сочетается с психологизмом. В какой-то мере это традиционно и характерно именно для русской скульптурной школы. Декоративные вещи Мартоса, Козловского, Пименова всегда несли в себе серьезность и глубину. Но именно в наше время эта черта проявилась наиболее четко, ибо «размывание» границ между жанрами — характерная особенность современного искусства.

Большинство вещей Свинина программно декоративны. Но вместе с тем они и глубоки, содержательны, человечны, иногда даже трагичны. Однако скульптор не забывает о главной задаче декоративного произведения — украшать определенное место, гармонировать со средой. Здесь у скульптора свои приемы. Большинство его вещей корреспондирует с природной средой по законам подобия, а с архитектурой — по контрасту. Крутая спина быка повторяет силуэт окружающих Судак гор. Его рога — как остроконечные тополя, кудрявый загривок подобен буйной зелени кустов на берегу небольшого искусственного водоема. Затейливая скульптура в этом водоеме — как картина в современной аскетично-геометрической рамке. Четкий прямоугольник глади воды, аккуратная кладка замощенной площадки, чуть в отдалении — столь же четко расчерченное стекло и бетон здания. А здесь — все прихотливо, полно трепета и жизни: упрямо повернутая голова быка, петля его короткого хвоста, клубящаяся шерсть, платье девушки, обтягивающее ее грудь, пышные волосы. Пышная южная растительность, крутолобые горы, развалины генуэзской крепости... Природа и История... Миф и Современность.

«Похищение Европы» было установлено в 1969—1970 гг., когда Свинин уже плотно работал над проектами скульптур для Навои. Это новый город, примерно в 2 часах езды от Бухары. Сорокоградусная жара здесь обычна. Конечно, можно было и тут решить площади с монументальными статуями. Однако хотелось отойти от привычных канонов и одновременно как-то связать скульптуру с природой, ее средой, дать ей, может быть, функциональную нагрузку. Ведь любоваться при сорокаградусной жаре раскаленными бронзовыми изваяниями не столь уж приятно: поневоле создается впечатление, что металлические герои сами изнывают от зноя. И Свинин решил объединить памятники с водой. Так в Навои возникает несколько скульптурных композиций, соединенных с фонтанами и бассейнами: Три реки, Фархад и Дракон. «Три Реки» — это Амударья, Сырдарья и Зеравшан — основные водные артерии Средней Азии. Среди современных прямоугольных зданий, в центре бассейна, также расчерченного геометрическими пере-

ходами и площадками, возвышается группа из трех женщин в традиционных халатах. На голове или на плече у каждой из них — сосуд, из которого льется вода. По форме эти сосуды близки гончарным и медным изделиям среднеазиатских ремесленников. Вертикали складок одежды корреспондируют со сквозными вертикалями солнцезащитных ребер на окнах домов. И вообще фигуры очень архитектурны, если иметь в виду не современную панельно-плоскостную, а классическую архитектуру — они напоминают каннелированные колонны с подчеркнуто выраженным энтазисом (небольшое утолщение в средней части колонны). И в то же время — живые движения рук, складки шалей, причудливая форма сосудов контрастируют с геометричностью окружающей среды.

Мотив Дракона, свившегося кольцом, из чугунной пасти которого бьется струя воды, был подсказан скульптору народной глиняной игрушкой, приобретенной в Самарканде. Таким образом, этот персонаж тоже традиционен. Его затейливо изогнутое туловище также контрастирует с современной архитектурой, внося живую неординарность в типовую застройку. Эта живая нотка становится еще звонче оттого, что Дракон действительно представляет собой игрушку — по его огромной чешуе, словно по лестнице, дети забираются на голову чудища, усаживаются на хвосте. Скульптура не только смотрится — она обживается людьми, становится участницей детских игр и забав.

Самой сложной и интересной находкой скульптора является статуя Фархада. Здесь все было открытием. Скульптор задумал выполнить обнаженную фигуру — ведь в сочетании с фонтаном это гораздо естественнее. Но в Узбекистане не существует пластических традиций изображения обнаженного тела.

Выбор героя подсказало само название города — легенду о Фархаде и Ширин рассказал миру Алишер Навои. Блестящей находкой скульптора является небольшой щит, прикрепленный к локтю Фархада. Фактически только два маленьких атрибута — шапочка-шлем и этот щит — оказались достаточными для воспроизведения национального колорита. И скульптор смог обойтись столь малым количеством деталей потому, что в самом пластическом строе произведения, в его композиции и, главное, в его связи с водой, уже сказано все основное. В Средней Азии образ человека с киркой, у ног которого забил фонтан воды, однозначен. Это может быть только Фархад, которого любовь вдохновила на героический труд во имя и на благо людей.

Движение здесь мгновенно, сильно. Вся скульптура несколько барочна. Это яркое, внезапное движение здесь оправданно и даже в какой-то степени традиционно. Ведь среднеазиатские города — это оазисы среди пустыни. Архитектура — глубокие тени, цветные изразцы, орнаментальная лепнина, крупные объемы с мелкоузорной разделкой поверхности — создает ощущение перегруженности узором. Но это имеет свое оправдание. Ведь когда-то до города надо было неделями добираться на верблюдах по монотонной палящей пустыне. Глаз уставал от белесого однообразия, ему нужны были цвет, пыш-

ные узоры и резкая смена света и тени. Если вспомнить все это, то становится ясным, что и Фархад с его резким, неординарным, пластически богатым движением выполнен в русле традиций среднеазиатского искусства. Но, конечно, эти традиции переосмыслены нашим современником.

То сочетание декоративности и глубокой содержательности, о котором говорилось выше, пронизывает всю скульптуру, каждый ее элемент. И это говорит о том, что изменились не просто приемы лепки, материалы, композиционные принципы — изменилось отношение к декоративной скульптуре и само понимание декоративности, которая воспринимается теперь не как нечто поверхностное, только украшающее среду или архитектуру, но и как раскрывающее смысл и строй городских и курортных ансамблей, объединяющее Историю и Современность.

Вспомним классический пример — главный фонтан Петродворца со скульптурной фигурой Самсона, раздирающего пасть льва. И именно из этой пасти бьет вверх мощная струя воды. По сути дела, вода никак не связана ни с образом Самсона, ни с образом льва. Соединение здесь фонтана и скульптуры — чисто механическое. Более того — фонтан как особый элемент благоустройства, придающий среде оттенок праздничности, веселости, приятного отдыха, в данном случае уничтожает трагизм и силу того человеческого деяния, которое изображено скульптором.

И совсем иной подход видим, например, в Фархаде. Речь идет сейчас не о сравнении пластических достоинств группы М. И. Козловского, давно уже ставшей классическим образцом, с работой Свинина. В данном случае мы говорим лишь о совсем ином отношении скульптора к декоративной статуе. Фонтан у статуи Фархада не только сюжетно оправдан, он является важнейшим образным элементом всей композиции. И Фархад, и фонтан одинаково и синхронно действуют в общем замысле, составляют образное единство. Более того — смысл действия Фархада прочитывается очень легко и понятен каждому. А ведь смысл группы Козловского сейчас ясен лишь для немногих специалистов. Дело в том, что в «Самсоне» Козловский аллегорически изобразил Петра I, одержавшего победу над Швецией (Лев — геральдическая фигура, имеющаяся в Шведском государственном гербе). И этот важный политический «подтекст» уже никак не соответствует «фонтанному» увеселительному назначению группы.

Таковы очень важные изменения, произошедшие в отношении к декоративной скульптуре. Вместе с тем задача достижения декоративности сейчас все более часто ставится и решается не только в декоративной, но и в содержательной монументальной скульптуре. Повысившаяся декоративность является одной из важных отличительных черт монументальной пластики 1960—1970-х годов.

* * *

На этом закончим наш обзор, подчеркнув еще раз, что все, о чем мы говорили, есть лишь отдельные черты монументальной пластики 1960—1970-х годов. Новая концепция монументальной скульптуры еще не сло-

жилась окончательно, да и вряд ли при внутренней динамичности этой концепции она примет вид жесткого канона.

В конце хотелось бы отметить, что в последнее время в некоторых образцах монументальной скульптуры все явственнее стала тенденция к неоправданному увеличению размеров фигур, что превращает их скорее в более отвлеченные монументы, чем в памятники «людям среди людей». В какой-то мере к этому ведет существующая система оценки произведений, в которой размер фигур играет существенную роль. Однако на примерах памятников Ленину Иокубониса и Мерабишвили, Пушкину Комова и других, мы видели, что истинная монументальность и подлинное новаторство могут с успехом воплощаться и в памятниках достаточно скромных размеров.

Как уже говорилось, новая концепция характеризуется свободой и разнообразием творческих подходов, динамизмом и неканоничностью решений. Это — ее главные завоевания. И вместе с тем это смелое, широкое продолжение и обновление тех традиций, которые были заложены в лучших произведениях советской монументальной классики, таких, как «Ленин» на ЗАГЭСе Шадра, «Киров» Томского, «Рабочий и колхозница» Мухиной.

Никита Васильевич Воронов

Советская монументальная скульптура

Редактор Л. Ю. Ильина
Художник А. А. Астрецов
Худож. редактор М. А. Гусева
Техн. редактор Т. В. Самсонова
Корректор Р. П. Старцева

А03081. Индекс заказа 67103. Сдано в набор 20/XI. 1975 г. Подписано к печати 26/I. 1976 г. Формат бумаги 60×84/16. Бумага для глубокой печати. Бум. л. 1.75 Печ. л. 3.5 Усл. л. 3,25 Уч.-изд. л. 3,62. Тираж 112 200 экз. Издательство «Знание», 101835. Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 1146.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин. пр. Ленина, 5.
Цена 15 коп.

15 коп. Индекс 70095

78

